

Akadémiai doktori értekezés

Gintli Tibor

**Anekdotikus elbeszélésmód és modernség kapcsolata a 20.  
század első felének magyar prózájában**

Budapest

2019

## Tartalom

Egy irodalomtörténeti előítélet megkérdőjelezése.....	3
Az anekdotikus elbeszélésmód fogalma.....	18
Szkáz vagy anekdotikus narráció?.....	29
Terminológiai bizonytalanságok Eichenbaum szkázzal írott tanulmányaiban.....	31
Az anekdotikus elbeszélésmód és a szkáz narratív sajátosságainak összevetése.....	42
Erotika, vitalitás, mámor.....	47
Vitalitás, erotika és anekdotikusság ( <i>Nem élhetek muzsikaszó nélkül</i> ).....	49
Mámor, extatikus önfeldttség és anekdotizmus ( <i>Kivilágos kivrattig</i> ).....	56
Peremhelyzet és alulnézeti perspektíva.....	75
Az oralitás mint szubverzió ( <i>Kakuk Marci</i> ).....	86
Történelem alulnézetből ( <i>Egy ceruza története</i> ).....	96
Melankólia és rezignált életöröm ( <i>Boldogult úrfikoromban</i> ).....	102
Elbeszélőkedv és irodalmi önreflexió.....	128
A történetelvű elbeszéléstől az öntükrözésig (Az Amanchich-novellák).....	131
Anekdotikus beszédmod és hangsúlyozott fiktivitás ( <i>Trivulzio kalandjai</i> ).....	141
Viszonylagosság és temporalitás.....	170
Az anekdotikus narráció és a tárcairodalom találkozása.....	177
Az oralitás mint az intézményesült irodalom provokációja ( <i>Esti Kornél</i> ).....	185
Familiaritás és feloldhatatlan magány.....	213
A polgári életforma felbomlása és a különc anekdotikus típusa ( <i>Féltékenyek</i> ).....	214
A familiáris közösség mint rendezett összjáték ( <i>San Gennaro vére</i> ).....	229
Összegzés.....	251
Irodalomjegyzék.....	254

### Egy irodalomtörténeti előítélet megkérdőjelezése

Az anekdotikus beszédmód és a modern próza viszonyát többnyire ellentétként, gyakran egymást kizáró ellentétként szokás felfogni. Az értekezés mellett az álláspont mellett igyekeznek érvelni, amely nem csupán elképzelhetőnek tarja az anekdotikus elbeszélismód és a modern prózapoétika együttélését, hanem azt is feltételezi, hogy az anekdotizmus akár kifejezetten újszerű narratív eljárások alapjául is szolgálhat. E megközelítésmód szerint tehát leegyszerűsítő elképzelés az anekdotikus elbeszélismód és a modernség viszonyának egyoldalúan csupán az oppozíciót hangsúlyozó beállítása. Az anekdotizmus egyes 19. és 20. századi változataiban számos olyan mozzanatra lehet rámutatni, amelyek avultnak tetszhetnek, ugyanakkor Mikszáth prózájában az anekdotikus beszédmód már a 19. század végén megmutatta, hogy képes a megújulásra, s olyan összetett látásmód kialakítására is alkalmas, amely nem írható le a problémátlan kedélyesség, a kérdések nélkül is rendelkezésre álló, készen kapott válaszok műformájaként.

Bár az anekdotikus elbeszélismód alakulástörténetét értelmező megközelítések nem kizárólag a negatív kritika hangján szólaltak meg, a régi keletű, leértékelő megközelítés mindmáig szinte általánosan elfogadottnak mondható.<sup>1</sup> Értekezésem célja tehát egy rögzült irodalomtörténeti előítélet megkérdőjelezése. Az általam elutasított megközelítés szerint egyfajta vízvázalstónak tekinthető, hogy az adott szerző életművében vagy az adott szövegben megfigyelhetők-e az anekdotikus narráció nyomai. Ha az anekdotikus jegyek meghatározónak mutatkoznak, a szerzői korpuszt, illetve a szóban forgó művet a modernség előtti irodalom paradigmája alá szokás sorolni. Abban az esetben pedig, ha csupán részben fedezhetők fel benne az anekdotikus tradíció nyomai, átmeneti jelenségnek minősül. A köztességnek ez az állapota az elterjedt felfogás szerint úgy jellemezhető, hogy a szerző, illetve az adott mű már részben elszakad a tradicionális formáktól, de még nem képes a modernség szemléletmódját és

---

<sup>1</sup> Annak érzékeltetésére, hogy valóban a jelenig ér ennek a negatív megítélésnek a hagyománya, elegendő Dobos Istvánnak az anekdotikus novellahagyományról szóló, 1993-ban megjelent tanulmányára utalni. Bár a szerző körültekintően veszi szemügyre a műfaj narratív sajátosságait – így például a linearitás megszakításának eljárásait, valamint a narratív és metanarratív szintek közötti metaleptikus váltásokat – az összkép mégis inkább leértékelő marad. Az anekdota az univerzális konszenzus beszédmódjaként, s a fordulatra épülő szerkesztésmód ellenére is zárt történetként értelmeződik, amely a szereplők közötti viszonyokat egyszerű sémákba rendezi, s alapvetően alkalmatlan az összetett alakteremtésre. DOBOS István, *Az anekdotikus novellahagyomány és epikai korszerűség (A századforduló öröksége) = Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1993, 265-284, különösen 269-277.

poétikáját uralkodóvá tenni.<sup>2</sup> Ez a megközelítés jól láthatóan fejlődéselvű irodalom-felfogáson alapul: az alacsonyabb rendű fejlődési stádiumot egy magasabb fejlődési szint váltja fel, s a szerzők és művek értéke azzal mérhető, hogy melyik lépcsőfokhoz kapcsolhatók.<sup>3</sup>

E közkeletű vélekedés határozott világnézetet tulajdonít az anekdotikus beszédmódnak, az univerzális konszenzus keresésének, a problémátlanságnak, sőt egyfajta szellemi igénytelenségnek a narratív formájaként értékeli. Úgy véli, hogy az anekdotikus elbeszélés nem alkalmas összetett személyiségek megjelenítésre, továbbá szétzilálja a nagyobb ívű epikus kompozíciókat. Ennek a meglehetősen elfogult szemléletmódnak a hazai irodalomkritikában régi hagyományai vannak. A magyar modernség olyan jeles alkotói fogalmaztak meg éles bírálatot az anekdota műfajával és az anekdotikus elbeszélésmóddal szemben, mint Ambrus Zoltán vagy Ady Endre. Az új irodalmi törekvések fellépésekor gyakran tapasztalható, hogy a megjelenő irányzatok identitásuk megalkotása érdekében elhatároló gesztusokat tesznek. Sajátszerűségük, önállóságuk és létjogosultságuk bizonyosságaként a „tegnapi” irodalomhoz, a már beérkezett szerzők írásmódjához fűződő viszonyukat kiélezett ellentétként állítják be. Ez a stratégia érthető, s nem is kifogásolható, az azonban már annál inkább, ha az irodalomtörténet-írás az egykorú kortárs kritikának ezt az alapvetően a publicisztika közegében kialakult oppozíciós beállítódását alaposabb vizsgálat nélkül veszi át és teszi magáévá. A nyugatos szerzők anekdota-kritikája nem csupán egy irodalmi műfajnak, illetve poétikai eljárásnak szólt, hanem világnézeti élel is bírt. A modern irodalom ügyét gyakran a társadalmi modernizáció kontextusába helyezték, s így az anekdotikusságnak tulajdonított világnézet bírálata az anekdota leértékelésének egyik alapvető okává vált. Az anekdotikus beszédmód a régi világ, az idejét múlt és igénytelen nemesi kultúra, a kvaterkázó táblabíró-mentalitás metonímiájává vált, a maradiság szinonimája lett.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Ez utóbbi szemléletmódra különösen Cholnoky Viktor recepciója kínál érzékletes példát. Vö. DÉRCZY Péter, *A reális kísértet*, Vár ucca tizenhét, 1993/1, 163-165.

<sup>3</sup> Nem törekszem arra, hogy az anekdotikus elbeszélésmóddal szemben táplált leértékelő megközelítésmód kialakulásának történetét bemutassam. Ennek megfelelően nem tárgyalom ezt a folyamatot sem a modernség korszakának kritikai nyelve, sem a hazai irodalomtudományos diskurzus vonatkozásában. Nem annak leírását tekintem ugyanis feladatommak, hogy miként alakult ki, majd vált közkeletűvé ez a szemléletmód, hanem e viszonyulás sok tekintetben egyoldalú, leegyszerűsítő voltának bemutatását. Ezért nem igyekszem szisztematikus recepciótörténeti áttekintés nyújtani, csupán arra a néhány munkára térek ki, melyeket abban a tekintetben saját közelítésmódom előzményének tekintek, hogy az anekdotizmus alaposabb tárgyalására vállalkoztak, illetve az egyoldalúan negatív közelítésmódtól eltérő értelmezését adták.

<sup>4</sup> Ambrus Zoltánnak a szent Péter esernyőjéről írott kritikáját értelmezve Hajdu Péter is hasonló megállapításra jut: „Az anekdota [...] emblémája lesz mindannak, amivel [...] a modernizálódó Magyarországnak szakítania kell: felszíniesség és komolytalanság egyfelől, egy provinciális, az európai modernitástól elzárkózó nemzetiesség fenntartása másfelől.” HAJDU Péter, *Csak egyet, de kétszer*, Budapest – Szeged, Gondolat Kiadó – Pompeji, 2005, 204.

Az anekdota műfaját egy adott társadalmi réteghez kapcsoló megközelítés egyoldalú voltát Hajdu Péter meggyőzően bizonyította mind a dzsentrí, mind a földművelő nép vonatkozásában.<sup>5</sup> Tehát tarthatatlan az a széles körben elterjedt vélekedés, amely a magyar úri középosztály műfaját látta az anekdotában. Akár a kisajátítás jegyében történik ez az azonosítás, mint Tóth Béla esetében, akár a valóságtól elforduló magatartást bíráló ideologikus kritika jegyében – tévedésen alapszik, mivel az anekdotikus elbeszélésmód egy adott (egyébként nagyon egyoldalúan megközelített) változatának sajátosságait az anekdota, illetve az anekdotikus narráció meghatározó jellegzetességeként, nélkülözhetetlen műfaji sajátosságaként, „lényegeként” igyekszik felmutatni. Ezzel olyan meghatározását adja ennek a narratív formának, amely mind a szűkebb értelemben vett műfajt, mind a tágabban értett beszédmodot olyan statikus jelenségként értelmezi, melynek sajátosságai egyszer s mindenkorra rögzítettek. Ha az anekdotát egy meghatározott korszakhoz köthető társadalmi réteg műfajaként fogjuk fel, ennek a megközelítésnek az lesz a következménye, hogy magának a műfajnak az aktív, termékeny korszakát is ezek közé az időhatárok közé szorítjuk be: ezen az időszakon kívül a műfaj életképtelennek vagy legalábbis illegitimnek mutatkozik, nem lehet más, mint avított irodalmi rekvizitum. Ez a szemlélet elvitatja az anekdotizmustól az eleven műfaji lét legfontosabb jellemzőjét: a változás, az alakulás, az átformálódás képességét. Az a műfaj vagy elbeszélésmód, amelynek jellegzetességei végérvényesen adóttak, valójában improduktív, halott forma, hiszen minden jelentős alkotás bizonyos mértékig átértelmezi azokat a poétikai kereteket, illetve annak a műfajnak a fogalmát, amelynek jegyében létrejött. Az a megközelítés, amely mintegy befejezettnek nyilvánítja az anekdota műfaji létének produktív korszakát, és ezzel teljes egészében a múlthoz utalja, törvényszerűen idézi elő azt a vakságot, amely érzéketlen marad az anekdotikus narráció terén megjelenő újszerű megoldások iránt. Ez a közelítésmód az innovatív narratív eljárásokban szinte automatikusan az anekdotikusság meghaladását látja, s többnyire fel sem veti annak lehetőségét, hogy éppen az anekdota, illetve az anekdotikus elbeszélésmód újult meg, öltött új alakot.

Az anekdotikus narrációnak a 19. századhoz utalása a műfaj előtörténetének összefüggésben is tarthatatlannak mutatkozik. Közismert, hogy az anekdota ókori eredetű műfaj,<sup>6</sup> de még a nemzeti nyelvű irodalmakban is jóval a 19. század előtt jelentkezett, önálló

---

<sup>5</sup> HAJDU, *I.m.*, 198-202.

<sup>6</sup> Gyakran az ókori apophtegma műfajából származtatják. Így tesz például Rudolf Schäfer is, aki úgy véli, hogy az anekdota lényegében mindvégig megőrizte az occasio – provocatio – dictum hármas szerkezetre épülő, ókori eredetű struktúráját. (SCHÄFER, Rudolf, *Die Anekdote. Theorie – Analytik – Didaktik*, München, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 1982, 11.)

fogalomként való feltűnése a 17. század közepére tehető.<sup>7</sup> A német irodalomtörténet a 18. század vége óta tartja nyilván önálló műfajként,<sup>8</sup> ezzel közelítőleg egyidőben jelentek meg nyomtatásban a műfaj első magyar nyelvű képviselői.<sup>9</sup> (Ez a kronológiai tény is jelzi, hogy az anekdotát tévedés a dzsentrí vagy az úri középosztály társadalmi osztályához kötni, hiszen a műfaj lényegesen korábbi, mint ennek a társadalmi rétegnek a feltűnése.) A magyarországi irodalomban az anekdota története Galeotto Marzio *Mátyás király találó, bölcs és tréfás mondásairól és cselekedeteiről* című apophtegma-gyűjteményéig nyúlik vissza, amelyet aligha lehet a magyar nemesi szemléletmód vagy ideológia képviselőjének tekinteni. Másrészt, ahogy az Mikes Kelemen műveiből kitetszik, a magyar anekdotikus próza külföldi forrásokból is merített, azaz nem állítható, hogy az anekdotának létezne egy olyan izolált magyar története, amely a külső hatásoktól érintetlen maradt.

Jelen dolgozat abból a nézőpontból közelít az anekdotikus narráció jelenségéhez, amely nem tartja lehetetlenné az anekdotizmus funkcióváltását és modernizálódását. Az értekezés egyes fejezetei arra tesznek kísérletet, hogy az anekdotikus narrációnak olyan változatait mutassák be, amelyeket egyszerre jellemez a 19. századi tradíció megidézése és átértelmezése. Ez a szemléletmód produktív narratív formaként fogja fel az anekdotikus elbeszélésmódot, mivel az felmutatja az élő műfaj alapvető jellegzetességeit, a folytonosságot és a változást, s hagyományhoz fűződő kapcsolatát az azonosság és az elkülönülés összjátéka jellemzi.

Természetesen nem az a célom, hogy az anekdotikusság általam egyoldalúnak vélt megítélését egy másik egyoldalú tézissel helyettesítsem. Korántsem áll szándékomban kétségbe vonni, hogy az anekdotizmusnak léteznek olyan változatai a 20. század első felének magyar irodalmában, amelyek joggal tekinthetők idejét múltnak. Az anekdotikus narrációnak az a típusa, amely az adott szerző kezén alkalmatlannak bizonyult az átalakulásra, s a formálódó, élő hagyományra jellemző újraértelmezéssel szemben a változatlan megőrzés jellemezi, joggal tekinthető túlhaladott, anakronisztikus jelenségnek. Lehetséges, hogy az anekdotikus hagyomány folytatóinak többsége inkább ehhez a típushoz közelít, de még ez sem szolgáltathat elégséges indokot arra, hogy az irodalomtörténet-írás megfeleljen az anekdotikus elbeszélésmód átértelmezőinek poétikai teljesítményéről.

<sup>7</sup> GOSSMANN, Lionel, *Anekdota és történelem = Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. KISANTAL Tamás, Pécs, Kijárat Kiadó, 217-248, i.h. 227.

<sup>8</sup> WEBER, Volker, *Anekdoté. Die andere Geschichte*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1993, 49-101.

<sup>9</sup> HERMÁNYI DIENES József *Nagyenyedi síró Heraklitus és hol mosolygó s hol kacagó Demokritos* című műve 1759-ben jelent meg. Ugyan a rövid, számozott szövegekből álló gyűjteménynek nem minden egyes darabja tekinthető anekdotának, e vegyes műfajú kötet – amelynek műfaji komponensei között a töredékekből építkező önéletrajz, a nagyenyedi kollégium történetének annales-szerű feljegyzései és nevelő célzatú példázatok egyformán megtalálhatók – egyebek között az anekdotagyűjtemény sajátosságait is felmutatja.

Az anekdotizmus aktív és „legitim” korszakának a 19. századdal történő berekesztése már csak azért is tarthatatlan, mert a posztmodern magyar irodalom egy markáns vonulata szintén visszanyúl az anekdota műfajához, természetesen egyszersmind jelentősen át is alakítva ezt a narratív örökséget. Bár többen kétségbe vonják, hogy például Esterházy Péter prózáját megérintette volna az anekdotikus hagyomány,<sup>10</sup> a magam részéről ezt a megközelítést kifejezetten termékenynek tartom. Nem csupán azért, mert a *Termelési-regény* szövegében a mester hosszasan beszélget Mikszáth Kálmánnal<sup>11</sup> – ami egyfajta kontextus-kijelölésként, narratív önreflexióként is értelmezhető –, hanem mert az anekdotikus elbeszélésmód több jellegzetessége is felfedezhető az Esterházy-szövegekben.<sup>12</sup> A szerző gyakran családi miliőbe helyezi a cselekményt, ennek nyomán az elbeszélő és a megjelenített alakok viszonyát egyfajta hangsúlyozott familiaritás jellemzi. A narrációban meghatározó szerephez jutnak a komikus hangütés különböző változatai, a humor és az irónia. Az elbeszélő nyelv oldottsága gyakran az élőbeszédet idézi (miközben másfelől bölcséleti, illetve teoretikus rétegzettséggel is bír), a narrátor elbeszélői magatartását a hangsúlyozott elbeszélőkedv irányítja, a cselekményre koncentráló előadás helyett a történetet megszakító, szellemes kitérő alakítja a narratív struktúrát. Esterházy mellett más kortárs szerzők műveiben is megjelennek az anekdotikus előadásmód elemei. Darvasi László, Garaczi László, Kemény István, Kukorelly Endre, Szécsi Noémi stb. műveiből is idézhetnék példákat az anekdota, illetve az anekdotikus elbeszélői módor felhasználására. Miközben azt tapasztaljuk, hogy az anekdotikus elemek jelenlétét a kortárs kritika egy része érzékeli, s egyáltalán nem helyteleníti, mindez az irodalomtörténet-írást nem ösztönözte arra, hogy újragondolja az anekdotikusságnak a modernség hazai irodalmában betöltött szerepét. Az anekdotizmus történetének megítélésében ennek következményeként az a furcsa helyzet állt elő, hogy míg az irodalomtudomány és az irodalomkritika a 19. században és a posztmodern időszakában nem feltétlenül ítéli meg negatívan az anekdotikusság jelenlétét a narratív szövegekben, addig a modernség időszakával összefüggésben az anekdotizmusról szinte csak negatív kontextusban esik szó.

Az anekdotának az irodalomtudomány részéről történő leértékelése nem magyar sajátosság. A műfaj hazai szakirodalma előszeretettel közelít az anekdotához André Jolles *Einfache Formen* című munkájára hagyatkozva. Ez a kiindulópont annak ellenére is

<sup>10</sup> Vö. például HAJDU, *I.m.*, 193.

<sup>11</sup> A beszélgetés kisebb megszakításokkal negyven oldalon keresztül folyik. (Vö. ESTERHÁZY Péter, *Termelési-regény* (kisszregény), Budapest, Magvető Kiadó, 1979<sup>2</sup>, 290-292, 297-303, 304-311, 313-330.)

<sup>12</sup> Erről részletesebben lásd GINTLI Tibor, *Esterházy Péter Estije mint Kosztolányi-értelmezés*, Új Forrás, 2017/7, 70-79. Továbbá: GINTLI Tibor, *A Harmonia caelestis az anekdotikus hagyomány kontextusában*, Irodalomtörténet, 2018, 57-67.

helyeselhető, hogy Jolles az egyszerű formák között nem említi meg az anekdotát, s ennek megfelelően nem is tesz kísérletet a műfaj meghatározására. A hivatkozás érvényes voltának biztosítékát abban látom, hogy Jolles műve tudatosan azokkal a műfajokkal kíván foglalkozni, amelyeket a német irodalomtudomány mindaddig kevés figyelemre méltatott.<sup>13</sup> Ebből a szempontból másodlagos kérdés, hogy az anekdota visszavezethető-e valamelyik, Jolles által vizsgált egyszerű formára, s ha igen, melyikre?<sup>14</sup> Mint ahogy az a tény sem érvényteleníti a Jollesre való hivatkozást, hogy a német irodalomtudós hangsúlyozottan irodalom előtti nyelvi jelenséggé határozza meg az egyszerű forma fogalmát. Érdeklődését elsősorban egy adott szellemi tevékenység (Geistesbeschäftigung), egy szemléletmód és a hozzá tartozó, visszatérő nyelvi gesztusok összefüggése köti le. A megvalósult egyszerű forma, amelyet aktuális vagy jelenvaló egyszerű formának nevez,<sup>15</sup> kevésbé vonja magára figyelmét, míg az úgynevezett irodalmi forma kívül esik kutatásai körén. Egyik példáját idézve: az egyszerű forma a legenda,

<sup>13</sup> „so liegt es uns andererseits ob, uns mit jenen Formen zu beschäftigen, die ebenfalls aus der Sprache hervorgegangen sind, diese Verfestigung aber zu entbehren scheinen, die sich, bildlich gesprochen, auf die Dauer eine Aggregatzustand befinden: mit jenen Formen, die weder von der Stilistik, noch von der Rhetorik, noch von der Poetik, ja vielleicht nicht einmal, von der »Schrift« erfaßt werden” (JOLLES, André, *Einfache Formen*, Tübingen, Niemeyer, 1999<sup>7</sup>, 10.)

<sup>14</sup> Volker Weber a Jolles által megkülönböztetett egyszerű formák közül a memorabile műfajának egy speciális változataként határozza meg az anekdotát. Mivel a Jolles által bemutatott és elemzett három konkrét példa egyike sem komikus karakterű, Weber ezt a feszültséget feloldandó az anekdotát komikus vagy anekdotikus memorabileként határozza meg. Ez a kiegészítés azonban mit sem változtat azon a tényen, hogy Jolles értelmezésében a memorabile eredendően nem komikus műfaj. Az anekdota memorabiléből való származtatásának meggyőző erejét az is csökkenti, hogy Weber a műfaj apophtegmből való eredeztetését sem utasítja el. Ugyanakkor Jolles a mondást (Spruch) önálló egyszerű formaként tartja számon, s egyik változatoként éppen az apophtegmből nevezi meg. (JOLLES, *I.m.*, 168-169.) Így az egyszerű formák közül kettővel kapcsolatban is felmerül, hogy az anekdota műfajának forrása lenne.

Hajdu Péter definíciója újabb egyszerű formával bővíti az anekdotával összefüggésbe hozható egyszerű formák körét: „Az anekdotát mármint úgy határozhatjuk meg, mint olyan viccet, amely a *memorable* egyszerű formáját oldja fel.” (HAJDU, *I.m.*, 215.) Volker Weber ezzel egy egész fejezetet szentel a vicc és az anekdota különbségeinek bemutatására. Rudolf Schäfer megállapításaihoz kapcsolódva (SCHÄFER, *I.m.*, 64-65.) úgy véli, hogy az egyik alapvető különbség az anekdotának a tényszerűhöz kötődő karaktere, szemben a vicc valószerűséget sokszor nyíltan tagadó jellegével (állatviccek, szürreális viccek). Bár az anekdotának nem műfaji követelménye a tényszerű hitelesség, a műfaj mindig igyekszik legalább ennek a látszatát kelteni, például a szereplők nevének vagy a cselekmény helyszínének megadásával, illetve a körülmények leírásával. A szövegnek kizárólag olyan rövid párbeszédre redukált formája, amely még a szereplők megnevezését sem tartalmazza, az anekdota esetében elképzelhetetlen, míg a vicc gyakran alkalmazza ezt a szerkezetet. (WEBER, *I.m.*, 33-35.) Hajdu javaslata nyomán immár a harmadik jollesi egyszerű forma jelenik meg az anekdota műfajának definícióiban.

Az anekdota forrásaként megjelölt egyszerű formák bősége ezért zavarba ejtő, mert Jolles koncepciója szerint minden egyes egyszerű formában más és más szellemi beállítódás, szellemi foglalatosság (Geistesbeschäftigung) nyilatkozik meg. A memorabile a világot mint tényszerű konkrétumot (JOLLES, *I.m.*, 211.), míg a mondás mint tapasztalatot (Uo., 160.) ragadja meg, a viccet mozgató szellemi tevékenység pedig valamilyen feszültség komikus feloldása. (Uo., 252.) Jolles koncepcióján belül maradván három különböző szellemi tevékenység nem hozhatja létre ugyanazt az egyszerű formát, egy bizonyos típusú szellemi tevékenység egy adott egyszerű formában nyilatkozik meg, így az egyszerű formák keresztezésével született műfaj-meghatározások az anekdotát tulajdonképpen kívül helyezik az egyszerű formák körén, s ezzel eltávolodnak a jollesi fogalomtól. Ez önmagában nem lenne kifogásolható, az azonban igen, hogy a Jollesre hivatkozó meghatározás-kísérletek nem reflektálnak erre a tényre. A több egyszerű forma elemeit felhasználó anekdota a jollesi terminológia szerint legfeljebb vonatkoztatott vagy más néven analóg formaként értelmezhető. (JOLLES, *I.m.*, 108.)

<sup>15</sup> JOLLES, *I.m.*, 47.



az aktuális egyszerű forma Szent György legendája, az irodalmi forma Szent György legendájának egy adott végleges, egyedi nyelvi megvalósulása.<sup>16</sup> Mindezt az anekdotára vonatkoztatva Jollest szellemében úgy fogalmazhatnánk meg, hogy az anekdota mint egyszerű forma egy meghatározott szemléletmód, szellemi foglalatosság és a belőle fakadó visszatérő nyelvi gesztusok összessége. A másodlagos egyszerű forma egy konkrét anekdota, míg az irodalmi forma ennek az anekdotának egy adott, művészien kidolgozott, s ebben az értelemben végleges nyelvi formát öltő változata. Jolles kutatásának tárgya tehát nem az irodalmi műalkotásban megjelenő forma, hanem annak „irodalom alatti” változata, amely egyben irodalom előtti is, amennyiben az irodalmi forma eredete erre vezethető vissza.

Jelen értekezés a 20. század első felének magyar irodalmában vizsgálja az anekdotikus narratív eljárások funkcióváltásait, tehát hangsúlyozottan az irodalom közegében megjelenő anekdotizmusra irányítja a figyelmét, ezért Jolles monográfiája nem kínálhat számára folytonos hivatkozási alapot. Nem annak konkrét kutatási eredményeiből, hanem inkább sajátos szellemiségből merít ösztönzést, amely a maga feladatát abban látja, hogy pótoljon egy mulasztást, kitöltsön egy olyan hiányt, amelyet az irodalomtudomány egyfajta elitista szemléletmódja idézett elő.<sup>17</sup>

Az irodalomtudomány arisztokratizmusának elutasításán túl<sup>18</sup> közelebbi kapcsolat is mutatkozik saját munkám közelítésmódja és Jolles műve között. Az egyszerű forma irodalom előtti státusa írást megelőző, orális eredetében is megmutatkozik. Az egyszerű formák irodalomtudomány általi negligálása mögött tehát bizonyos tekintetben az írás élőbeszéddel szemben vindikált fölénye nyilatkozik meg. Az anekdotikus narrációt érintő negatív kritikák egy részének hátterében ugyancsak felsejlik ez az oppozíció. A bőbeszédűség, a fecsegés, a felszínesség vádjai, az elmélyültség hiányának hangoztatása összefüggésbe hozható a szóbeli és az írásbeli nyelvhasználat különbségeivel. Közismert, hogy az írott nyelvben kevesebb az ismétlődés, az írás általában tömörebb és koncentráltabb, mint az élőbeszéd. Ez az összefüggés azért is figyelmet érdemel, mert az anekdotikus oralitás „irodalmon kívüli” pozíciójára több olyan mű is reflektál, amely a későbbi fejezetek tárgyát képezi. Tersánszky egyes regényeinek narrációja, Trivulzio története és Esti Kornél beékelt elbeszélései a fenti értékítéletet mintegy

<sup>16</sup> *Uo.*, 47.

<sup>17</sup> „Wir haben also etwas nachzuholen. Und wir wollen uns, und wäre es nur, um eine Lücke auszufüllen, in diesem Buche, dem ersten Kapitel unserer Literaturwissenschaft, jenen Formen zuwenden, die sich, sozusagen ohne Zutun eines Dichters, in der Sprache selbst ereignen, aus der Sprache selbst erarbeiten.” (JOLLES, *I.m.*, 10.)

<sup>18</sup> Tarjányi Eszter az irodalomtudomány anekdotával szembeni idegenkedését egyenesen sznobizmusnak nevezi. Szerinte a műfaj oralitás és írott kultúra határán elhelyezkedő voltából fakadó „jellemvonások a sznobizmusra hajlamos irodalomtudományt provokálják, s ez különösen megnehezíti elfogulatlan vizsgálatát, ezért kissé komolytalan formaként került át a köztudatba.” (TARJÁNYI Eszter, *Az egyszerű forma bonyolultsága. Az anekdota mint ellentörténelem és Tóth Béla Anekdotakincse*, Literatura, 2010, 16.)

megfordítva a narratív nyelv hangsúlyozottan orális jellegében a játékos szubverzió, az irodalmi norma megkérdőjelezésének lehetőségét látják.

Jolles műve az anekdota megítélése terén nem hozott áttörést a német irodalomtudományban. Ezt mutatja az a tény is, hogy a német nyelvterületen Walter Ernst Schäfernek, az *Anekdote – Antianekdote* (1977) című kötet szerzőjének álláspontja tekinthető általánosan elfogadottnak,<sup>19</sup> aki úgy véli, hogy a 20. században az anekdota korszerűtlen műfajjá vált, amelyet egyetlen jelentős szerző sem alkalmaz többé. Igényes művekben kizárólag ironizált formaként, paródiaként jelenik meg.<sup>20</sup> Ezt a közkeletű véleményt igyekszik megingatni Volker Weber monográfiája, amely az irodalmi anekdota és az anekdotikus történetírás 1755 és 1988 között keletkezett reprezentatív német nyelvű alkotásait áttekintve az anekdotának két alapvető változatát különbözteti meg. Az egyik típus jellemzője a történelmi összefüggések szimplifikálása. Az anekdotának erre a változatára Weber szerint illik Ernst Schäfer jellemzése. A másik típust a sztereotípiák ismétlésével ellentétben egyfajta nyitottság jellemzi, amely a befogadó intenzív értelmező tevékenységét feltételezi.<sup>21</sup> Erre a változatra megítélése szerint nemcsak a múltban találhatunk példát, hanem a kortárs jelenben is. Weber Hans Blumenberg *Glossen zu Anekdoten* című munkájában látja megvalósulni a műfajnak ezt a korszerű formáját, mely a történelemhez, a ténytyszerűséghez, a mítoszhoz és az elbeszéltséghez fűződő ironikus, többértelmű viszonya révén különösen alkalmas arra, hogy a tudományos rendszerek és a történetfilozófiai konstrukciók egységesítő szemléletmódjával szemben egyfajta ellensúlyként működjön.<sup>22</sup> Weber szerint Blumenberg művét ezek a sajátosságai a posztmodern szemléletmódhoz közelítik, s kellő alapot kínálnak ahhoz, hogy Ernst Schäfer leértékelő véleményét annak elfogadása előtt legalábbis még egyszer átgondoljuk.<sup>23</sup>

Az anekdotizmus leértékelése a hazai irodalomtudományban sem vált kizárólagossá. Már Rónay György megállapította, hogy a Krúdy epikájának újszerűsége jórészt az anekdotikus elbeszélésmódból eredeztethető.<sup>24</sup> Az anekdotikus beszédmóddal szemben táplált előítéleteket

<sup>19</sup> WEBER, *I.m.*, 192.

<sup>20</sup> *Uo.*, 13. és 214.

<sup>21</sup> *Uo.*, 215.

<sup>22</sup> „Gerade diese erst nachdenklicher Betrachtung sich erschließende Korrespondenz demonstriert das »Bedeutsame«, dass die Anekdote aufgrund der in ihr geleisteten ironisch-mehrdeutigen Verbindung von Mythos und Geschichte, Faktizität und Erzählung als besonders geeignetes Medium eines geistesgeschichtlichen Projekts erscheint das ein Gegengewicht bieten soll gegen die Einheitsansprüche wissenschaftlicher Systeme und geschichtsphilosophischer Konstruktionen. (*Uo.*, 212.)

<sup>23</sup> *Uo.*, 214.

<sup>24</sup> „Azt a szerepet, amelyet az olvasó számára egyebütt az idő visz, Mikszáthnál a hang, az író közlő, elmondó hangja veszi át; – s ezzel utat nyit a modern regény új »irracionális« és hangulati szerkesztési elve, az emlékezés

legátfogóbb igénnyel mindeddig Alexa Károly 1983-ban publikált *Anekdota, magyar anekdota* című írása tette kritika tárgyává. Esszéjének nem titkolt célja, hogy különvéleményt fogalmazzon meg az anekdota irodalomtudományi megítéléséről. Ezt az apologetikus szándékot a szerző nyíltan vállalja: „dolgozatom műfaja közelebb áll az esszébe oltott apologetikához, mint a történeti rendezettségű értekezéshez”.<sup>25</sup> Ez a beállítódás abban a tekintetben közel áll az általam képviselt közelítésmódhoz, hogy egyfajta „perújrafelvételt” sürget az anekdotizmus megítélése ügyében, más tekintetben azonban határozottan különbözik az én nézőpontomtól. Jelen értekezés ugyancsak arra vállalkozik, hogy szakítva a közkeletű leértékelő megítéléssel egyfajta különvéleményt fogalmazzon meg az anekdotikus elbeszélésmódnak a modernség irodalmában betöltött szerepéről, hangot adva annak a meggyőződésnek, hogy az anekdotikus hagyomány folytatása nem szükségszerűen vezet korszerűtlenséghez, hanem alkalmas lehet arra is, hogy poétikai újítás alapjául szolgáljon. Alexa esszéje ezzel a célkitűzéssel rokon elvet fogalmaz meg, amikor annak nyomon követését jelöli meg a maga tárgyaként, hogy „milyen deformációkban tekinthető az anekdota, az anekdotikus előadás korszerűnek”.<sup>26</sup> Az anekdotizmus apológiája és átalakuló, korszerű változatainak bemutatása azonban megítélésem szerint nincs egyensúlyban a dolgozat szövegében. Bár az anekdotizmus modernizálása visszatérő szempontként érvényesül az esszében, az apologetikus beállítódás fölébe kerekedik a poétikai invenció szempontjának.

Vázlatos történeti áttekintésében Alexa számos olyan művet is szerepeltet, amelyek kevés hajlamot mutatnak az anekdotizmusból táplálkozó poétikai innovációra. Mintha a szerző nem különböztetné meg egymástól a modernségre utaló narratív sajátosságok és az anekdotikus jegyek együttes jelentkezésének két eltérő esetét. Korántsem mindegy ugyanis, hogy pusztán egyidejű előfordulásról van-e szó, vagy pedig a poétikai összjáték során az anekdotikus forma maga is láthatóan megújul, modernizálódik. Az Alexa által említett példák egy része esetében inkább csak arról beszélhetünk, hogy a modernségre jellemző narratív sajátosságok mellett az adott mű elbeszélésmódja hagyományos anekdotikus vonásokat is mutat. Ennek az együttes előfordulásnak az anekdotikusság átértelmezésétől eltérő volta különösen akkor válik szembe ötlővé, amikor az anekdotikus elemek visszafogják a modern eljárások érvényesülését. Alexa joggal mutat rá például, hogy Csáth Géza egyes novelláiban a lélektani elbeszélésmód és az anekdotikus narráció egyszerre jelenik meg. Ez a megfigyelés látszólag meggyőzően

---

és az asszociativitás felé, – Krúdy Gyula felé.” (RÓNAY György, *Az idő forradalma. Fejezet a modern magyar irodalom életrajzából*, Magyarok, 1947/6, 425.)

<sup>25</sup> ALEXA Károly, *Anekdota, magyar anekdota* = *Tanulmányok a XIX. század második feléről*, szerk. MEZEI József, [Budapest], ELTE BTK, 1983, 75.

<sup>26</sup> *Uo.*, 7.

hatástalanítja azt az anekdotikus elbeszélésmóddal szemben gyakran hangoztatott vádat, melynek értelmében az anekdotizmus csak egydimenziós alakok megjelenítésére alkalmas. Ugyanakkor, ha közelebbről megvizsgáljuk e szövegek működését, illetve összevetjük Csáth szűkszavú és tárgyyszerű narrációt alkalmazó lélektani elbeszéléseivel, azt tapasztalhatjuk, hogy az anekdotikus modorban előadott lélektani érdekeltségű novellák esztétikai hatása nem olyan intenzív, mint a megrázó cselekményt szűkszavú narrációval előadó elbeszéléseké, miközben az anekdotikus előadásmód sem kap markánsan újszerű funkciót. Ebben az esetben tehát sokkal inkább egymás melletti előfordulásról beszélhetünk, mint tényleges kölcsönhatásról. Nem az anekdotikus narráció karakteres átalakulásának lehetünk tanúi, inkább a lélektani megjelenítés igénye érvényesül kevésbé határozottan. A két komponens természetesen bizonyos mértékig hat egymásra, a szöveg anekdotikus rétege nem válik el látványosan a narratíva lélektani dimenziójától, így a novella szövegének anekdotikus szegmentumai is átes(het)nek némi módosuláson. Ugyanakkor Csáth lélektani novellái esetében a poétikai újítás nem az anekdotizmus átértelmezéséből táplálkozik, az innovációnak nem inspirálója, inkább visszafogója az anekdotikus előadásmód. (Ez a magyarázata annak, hogy az értekezésben nem szerepel olyan fejezet, amely Csáth epikájának anekdotikus vonásait tárgyalja.)

Alexa esszéje a felvonultatott kiterjedt példatár révén arról igyekszik meggyőzni olvasóját, hogy az anekdota és az anekdotikus elbeszélésmód lényegesen szélesebb körben fejtette/fejt ki hatását, mint azt általában vélik, s olyan szerzők is alkalmazzák ezt a narratív formát, akiket az irodalmi köztudat nagyra értékel. Az anekdotizmust olyan eleven narratív eljárásnak fogja fel, amely a kortárs irodalomban is érvényesül, s amely korántsem alacsonyabb rendű, mint más narratív formák. Ez az alapvetően helyeselhető megközelítésmód ugyanakkor az érvelés terén túlságosan is a számszerűség meggyőző erejére hagyatkozik. Mintha Alexa úgy vélné, minél több példát említ, annál hatékonyabban támasztja alá álláspontját. A mennyiség ígézetében azonban olykor elhanyagolja annak vizsgálatát, hogy az anekdotikusság a narratívának mely szegmentumában jelentkezik. Az *Úri muri* jólismert jelenete, amely a húsz tojásból készült rántotta körül bonyolódik, szintén bekerült a jellegzetes példák közé, mi több, ennek tárgyalása teszi ki a Móricz és az anekdotizmus kapcsolatát értelmező szakasznak majdnem felét.<sup>27</sup> A Móricz-szakirodalom – jóllehet ezt általában az anekdotikus vonások eljelentéktelenítése érdekében tette – joggal hívta föl a figyelmet arra a lényeges különbségre, amely a között a két változat között mutatkozik, amikor az anekdotikusság csak az elbeszélt világ közegében jelentkezik, illetve amikor magát az

---

<sup>27</sup> Uo., 65.

elbeszélésmódot is jellemzi.<sup>28</sup> Egy művet aligha minősíthetünk anekdotikusnak abban az esetben, ha az elbeszélői modor érintetlen marad az anekdotikus narráció hatásától. Az önmagában nem teszi anekdotikussá az elbeszélést, ha a szereplők anekdotikus hecceket eszelnek ki, miközben a narrátori szólam következetesen távoldarthatja magát ettől az elbeszélői modalitástól. A korábbi Móricz-recepció egyik visszatérő tétele éppen az volt, hogy az anekdotikusság magát az elbeszélő szólamot, illetve az implicit szerző nézőpontját nem jellemzi. Mint azt a dolgozat egy későbbi fejezetében látni fogjuk, ez a tézis ugyan nem állja meg a helyét, de a konkrét példa, az *Úri muri* említett jelenete esetében az anekdotikus jelleg elsősorban valóban a megjelenített világ és nem az elbeszélésmód sajátossága.

Egy Kaffka-regény közismert szöveghelyével igyekszem még szemléletesebbé tenni ezt a különbséget: A *Hangyaboly* szövegében sem mutat anekdotikus jelleget annak a rendhagyó látogatási jelenetnek az előadása, melynek során egy kapatos vidéki úr éjnek idején úgy dönt, hogy meztelenre vetkőzve fogja felkeresni egykori szerelmét a szomszédos zárdában. Az esemény ugyan „anekdotába illő”, az elbeszélés azonban nem anekdotikus modorban adja elő a történetet, olyannyira nem, hogy a narrátori szólam, illetve az implicit szerző elítélő viszonyulása kifejezetten szembeűnő. Az említett példa alapján könnyen belátható, hogy az „anekdotába illő” események előfordulása a cselekményben még nem feltétlenül teszi anekdotikussá a művet. Negatív szereplők anekdotát idéző tettei adott esetben éppen az anekdotizmusmal szembeni fenntartások hangsúlyozására szolgálhatnak. Hasonlóan: ha egy irritáló vagy ostoba szereplő mániákus szokása az anekdoták előadása, ezt aligha értékelhetjük a mű anekdotizmusának jeleként. Éppen ezért szükségesnek mutatkozik annak megkülönböztetése, hogy a műnek melyik rétegében tűnnek fel az anekdotikus vonások.

A most tárgyalt kérdés átvezet ahhoz a terminológiai problémához, amelyet Alexa esszéje is jelez, bár nem kezel következetesen. Az 'anekdotikus' jelző, illetve az 'anekdotizmus' kifejezés a gyakorlatban többnyire egyszerre szolgál az anekdota műfajának és az anekdotikus elbeszélésmódnak a jelölésére, ennek következtében az anekdota szó gyakran nemcsak magát a kisépikai műfajt jelöli, hanem az anekdotikus előadásmódot is. Alexa esszéje szintén így jár el, amikor az anekdota terminust emeli címébe (*Anekdota, magyar anekdota*), majd a 'Definíció helyett körülírás' című fejezetben megkülönbözteti egymástól az epikai alapformának nevezett anekdota, az anekdotikus szerkesztés – anekdotizáló előadásmód,

---

<sup>28</sup> Vö. GYÖRFFY Miklós, *Móricz dzscentri-regényei – mai szemmel* = Uő., *Magyar elbeszélő szólamok*, Kalligram, Pozsony, 2004, 49. Továbbá: SZILÁGYI Zsófia, *Móricz Zsigmond*, Kalligram, Pozsony, 2013, 349.

valamint az anekdotikus jellemzés fogalmát.<sup>29</sup> A címben szereplő anekdota kifejezés mindhárom kategória jelölésére hivatott, ennek megfelelően az esszé szövege az egyes szerzők, illetve művek említésekor többnyire nem jelzi, hogy éppen melyik sajátosság miatt tekinthető az adott elbeszélés anekdotikusnak. Az anekdotikus elbeszélésmód és az anekdota fogalmának következetes elkülönítése, illetve egymáshoz való viszonyuk tisztázása nyomán elkerülhetővé vált volna az anekdotikus jelző zavart keltően általánosító használata. Mint azt korábban jeleztem, értelmezésem szerint bármely elbeszélés csupán abban az esetben tekinthető anekdotikusnak, ha az elbeszélői szólam maga is mutat anekdotikus vonásokat, de legalább is az implicit szerző nem igyekszik érvénytelen elbeszélésmódként beállítani az anekdotizmust. A szereplői szólamokban előforduló anekdoták, illetve a szereplők anekdotába illő vagy éppen az anekdotává válás céljával végrehajtott tettei önmagukban még nem feltétlenül teszik a narratívát anekdotikussá, különösen abban az esetben nem, ha a narrátor szólama intenzív ellenérzést táplál ezzel az előadásmóddal szemben.

Megbízható, hiteles narrátornak mutakozó elbeszélő esetében az elbeszélői szólam idegenkedése tulajdonképpen kizárja a narratíva egészének anekdotikus jellegét. Megbízhatatlan, ironikusan beállított narrátor fellejtésekor – különösen szereplői elbeszélő esetében – azonban a mű anekdotikus jellegét ölthet annak ellenére is, hogy a narrátor szólama nem vonzódik az anekdotikus modorhoz, vagy éppen ellenérzéseket táplál iránta. Ha egy ilyen ironikusan láttatott, (értékítéleteiben) megbízhatatlan narrátor például állandó rosszallással számol be az általa elbeszélte történet szereplőinek anekdotikus cselekedeteiről, vagy idegenkedve ismétli meg az általuk elmondott anekdotákat, a kétszeres negáció (az elbeszélő anekdotizmusra vonatkozó elutasítása, illetve az implicit szerzőnek a narrátor magatartására vonatkozó iróniája) az anekdotizmust érvényes beszédmódként állíthatja be. Ebben az esetben a narrátor ugyan mindent elkövet, hogy diszkvalifikálja az anekdotizmust, az implicit szerző által kihelyezett ironikus idézőjel nyomán azonban maga is anekdotikus alakká változik.

A narrátori szólam anekdotikus elbeszélésmódja abban az esetben sem elengedhetetlen feltétele a narratíva anekdotikus jellegének, ha az elbeszélés olyan háttérbe húzódó narrátort alkalmaz, akinek a szerepe kimerül a szereplők anekdotikus elbeszéléseinek összekapcsolásában. Ebben az esetben a narratíva jellegét a szereplői megnyilatkozások

---

<sup>29</sup> Érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy az említett három kategória a hazai szakirodalomban valójában négy narratív eljárás jelölésére szolgál. Az Alexa által szinonimaként kezelt anekdotikus szerkesztés, illetve anekdotizáló előadásmód jelentése elválik egymástól, ugyanis előbbi gyakran olyan művek szerkesztésmódjának megnevezésére is használják, amelyeket ugyan fragmentált (cselekmény)szerkezet jellemez, de egyáltalán nem mutatnak hajlandóságot az anekdotikus előadásmód olyan jellegzetes kellékeinek alkalmazására, mint az élőbeszédet imitáló, oldott nyelvhasználat, az elbeszélőkedv, a komikum előnyben részesítése, a kitérőként beiktatott anekdoták, a familiáris kommunikációs viszonyok stb.

határozzák meg, s ha nem merül fel az alakok elbeszélői tevékenységének ironizálása, ezek a szereplői szólamok alakítják ki szöveg egészének karakterét is.

Alexa az anekdota és az adomázó elbeszélésmód mellett harmadik kategóriaként az anekdotikus jellemzés fogalmát is használja. Ennek meghatározása során szemléletes példákkal él, melyek valóban meggyőznek a fogalom tartalmas voltáról.<sup>30</sup> Ugyanakkor ebben az esetben is tisztázatlan marad az anekdotikus jellemzés és az anekdotikus előadásmód viszonya. A három kategória egymást követő felsorolása egyéb megjegyzés híján mellérendelést sugall, mintha az anekdotikus jellemzés az anekdotikusságnak ugyanolyan önálló változatát képviselné, mint az anekdotikus elbeszélésmód. Megítélésem szerint másfajta reláció fűzi egymáshoz ezt a két fogalmat. Úgy vélem, hogy az anekdotikus jellemzés csupán egyik jellegzetes eljárása az anekdotikus előadásmódnak, az összefoglalóan anekdotikus elbeszélésmódnak nevezett halmaz egyik eleme, olyan, mint az élőszt imitáló nyelvhasználat, a familiaritás, az elbeszélőkedv, az anekdotikus kitérő vagy a különc típusa.

Alexa Károly esszéje több mint harminc évvel ezelőtt üdítő különvéleményt fogalmazott meg az anekdotizmusról, amely határozottan tagadta leértékelésének jogosultságát. Esterházy Péter *Termelési-regényéről*, valamint a *Kis magyar pornográfiáról* szólva felhívta a figyelmet az anekdotikus hagyomány élő voltára,<sup>31</sup> jelezve, hogy az anekdotikus elbeszélésmód nem vált végérvényesen időszerűtlenné a 19. század letűntével. Irodalomtörténeti áttekintése minden vázlatossága ellenére is meggyőzően mutatta be, hogy a Mikszáth Kálmán és Esterházy Péter műveinek megszületése között eltelt időszakban is inspiráló erőként tartható számon az anekdotikus hagyomány. Lényeglátóan jellemezte Krúdy hagyományból építkező modernségét,<sup>32</sup> s az *Esti Kornél* anekdotizmusáról írt megállapításai<sup>33</sup> telitalálatnak

<sup>30</sup> Alexa anekdotikus jellemzés alatt azt érti, ha egy szereplőt az elbeszélés visszatérő módon egyetlen tulajdonságával jellemez. Hajdu Péter ugyanakkor joggal veti fel, hogy az egyetlen vonással történő jellemzés önmagában nem elegendő az anekdotikus minősítéshez, hiszen ez az eljárás más műfajokban is megjelenik. (HAJDU, *I.m.*, 213-214.) Ugyanakkor az Alexa által említett példákból kitűnik, hogy valójában két követelményről van szó, hiszen a jellemvonás komikus volta is kritérium. Ennek ellenére Hajdu Péter felvetésének lényege továbbra is megfontolást érdemel, hiszen az ilyen típusú jellemzésre más komikus epikai műfajban is könnyen találunk példát. Hajdu megtartva az anekdotikus jellemzés terminust a fogalom új meghatározását adja: „az olyan jellemzés anekdotikus, amely a szereplőt egyetlen anekdotával, egyetlen vele megesett, egyszeri esettel jellemzi, így jelenthetné az egyes eset színekdochéja az egész életet.” (Uo., 214.) Ez a definíció az anekdotikus jellemzés egyik eseteként tökéletesen elfogadható. Ugyanakkor úgy vélem, hogy az anekdotikus jellemzés fogalma nem feltétlenül szűkítendő le erre az egyetlen változatra. Az alakformálás abban az esetben is anekdotikusnak nevezhető, ha a jellemzés az anekdotikus elbeszélői modor jegyében történik, tehát az alak megjelenítésében az elbeszélő familiáris viszonyulása jól érzékelhető, ha a narratíva az olvasónak is felajánlja az ismerősként való viszonyulás lehetőségét, ha a figura ábrázolása során a komikus hangnem, illetve a poénra hangolt szórakoztatás igénye érvényesül.

<sup>31</sup> ALEXA, *I.m.*, 81-82.

<sup>32</sup> Uo., 67-82.

<sup>33</sup> Uo., 63.

minősíthetők. Alexa dolgozata tagadhatatlanul kezdeményező erejű írás annak ellenére, hogy kidolgozottság és terminológiai következetesség tekintetében nem tartható példaértékűnek.

Alexához hasonlóan az anekdota és az anekdotizmus újraértelmezését szorgalmazza Bodnár György 1988-ban megjelent, *Az anekdotavita és elméleti távlatai* című tanulmánya is, jóllehet sokkal óvatosabban és kevésbé átfogó érvennyel. A szerző recepciótörténeti áttekintésében kiemelt figyelmet szentel azoknak az írásoknak, amelyek az egynemű leértékeléssel szemben összetettebb módon közelítették meg a műfajt, s nem volt idegen tőlük egyfajta részleges vagy átfogó rehabilitáló szándék. A premodern próza kapcsán maga is határozottan vitatja az anekdota egyoldalú negatív megítélésének jogosult voltát:

A modern magyar próza eredettörténetében tehát az anekdota szerepe legalábbis kétértelmű; a történelmi mellébeszélést éppúgy kifejezhette, mint a kételyt az eszményi teljesség iránt, ami mögött viszont a korézés két meghatározó motívuma munkált: a filozófiai szkepszis és a szubjektivizmus.<sup>34</sup>

Mint látható, Bodnár György érvelése nem fordul nyíltan szembe azzal a jól ismert vádponttal, melynek értelmében az anekdota a századelő és a századforduló irodalmában gyakran a konzervatív nemesi ideológia hordozója, ugyanakkor jelzi, hogy ezzel ellentétes funkcióval is rendelkezett: a relativizmus és a perspektivizmus színre vitelére ugyancsak alkalmasnak mutatkozott. Az anekdota e megközelítés értelmében tehát rendelkezik a megújulás képességével. Ugyanakkor Bodnár a premodern irodalomhoz kapcsolja az anekdotának ezt a potenciálját, ami azt is jelenti, hogy egy átmeneti korszak átmeneti jelenségeként fogja föl. Az átmenetiség hangsúlyozásával azonban azt sugallja, hogy a modernség keretei között ez anekdotikusság már nem feltétlenül rendelkezik számottevő innovatív poétikai tartalékkal, ami végső soron szintén a modernséget megelőző időszakhoz utalja az anekdota műfaját, bár némiképp kitágítja érvényességének idejét. Modernség és anekdotizmus nem egymást kizáró ellentétként jelenik meg, az egymástól távol eső pólusok között feltűnik egy olyan zóna, amelyben érintkezhetnek egymással.

Bodnár György az anekdota szerepének a regény és a kisepika vonatkozásában mutakozó eltérő megítélése során ugyancsak egyfajta köztes pozíciót foglal el. Álláspontja szerint a regény az anekdotizmus miatt nem tudott megfelelni annak az öröklött feladatának, hogy a nemzet és az emberiség nagy kérdéseit vesse föl, míg a novella és az elbeszélés esetében az anekdotikusság alkalmasnak mutatkozott a viláértelmezés zártságának fellazítására. E

<sup>34</sup> BODNÁR György, *Az anekdotavita és elméleti tanulságai* = Uő., *A „mese” lélek-vándorlása*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988, 21.



megkülönböztetés arra enged következtetni, hogy a regény esetében az anekdotizmus szerepe negatív megítélés alá esik, ugyanakkor ennek ellentmondani látszik az alábbi összegző formula:

Ezért [ti. a világnézeti nyitottság miatt] vezet vissza a modern magyar elbeszélés előtörténete az anekdotához, ahonnan kiindulva nemcsak önmagát szabadította fel a valóság változásait elutasító műnemi konvenció alól, s nemcsak pótolta a regény szerepét, hanem elő is készítette a nagyepikai ábrázolás megújulását.<sup>35</sup>

Az idézetből kitűnik, hogy az anekdotizmus érvényességi körét Bodnár óvatosan a modernség előtörténetére és a kisepikára korlátozza, majd ennek némiképp ellentmondóan egy kifejtetlen utalás révén – amely Rónay György megállapítását látszik felidézni – a modern regény megújulásának folyamatában is egyfajta előkészítő szerepet tulajdonít neki. A modern regény történetének tehát Bodnár szerint nem része az anekdotizmus, de (a korábban mondottakkal ellentétben) a nagyepika megújulására is ösztönző hatást gyakorolt.

---

<sup>35</sup> *Uo.*, 26.

### Az anekdotikus elbeszélésmód fogalma

Alexa Károly esszéje kapcsán korábban jeleztem, hogy a szerző az anekdota kifejezést három különböző értelemben használja. Az olvasó arra is felfigyelhetett, hogy az értekezés előző fejezetében gyakran fordult elő egymás mellett az anekdota és az anekdotikus narráció kifejezés, illetve az utóbbi szinonimáiként felfogott terminusok (anekdotikus elbeszélés, anekdotikus előadásmód, anekdotikus modor). Elérkezett az ideje, hogy közelebbi meghatározását adjam az általam használt fogalmaknak, illetve értelmezsem anekdota és anekdotikus narráció viszonyát, s ezzel összefüggésben pontosan megjelöljem értekezésem tárgyát is. Az anekdota műfajának leíraskor kiindulópontként elfogadhatjuk Hajdu Péter megfogalmazását – mely szerint az anekdota, „beszélgetésben elhangzó rövid, csattanóval végződő történet.”<sup>36</sup> A csattanóval kapcsolatban ehhez hozzáfűzhetjük még, hogy többnyire komikus karakterű: humoros, kedélyes (mint a műfaj 19. századi legelterjedtebb magyar változatában), de ironikus, sőt szarkasztikus is lehet.

Az anekdotikusság fogalma esetében ugyanakkor közelítésmódom alapvetően eltér Hajdu Péterétől, aki az anekdota meghatározását elsősorban azért látja szükségesnek, hogy cáfolja a Mikszáth-regények anekdotikus jellegére vonatkozó közkeletű elképzelést. Álláspontja szerint az anekdota rövid történet, ezért regény per definitionem nem lehet anekdotikus.<sup>37</sup> Az anekdota meghatározása ebben a kontextusban éppen arra hivatott, hogy a regény szövegén belül azonosíthatóvá tegye azokat a rövid szakaszokat, amelyek megfelelnek a műfaj kritériumainak.<sup>38</sup> Ebből a gondolatmenetből az következik, hogy a regényben az anekdota csupán beékel, rövid elbeszélésként lehet jelen, maga a regény nem lehet anekdotikus.

Hajdu Péter meggyőzően érvel amellett, hogy anekdotaként csak a rövid történetnek egy bizonyos típusa azonosítható, ugyanakkor az anekdotikus regény elképzelésének elvetésével tagadja, hogy az anekdota műfajából eredeztethető narratív eljárások a regények meghatározó poétikai vonásaivá válhatnak. Úgy tűnik, szerinte ebben a vonatkozásban nem lehetséges átjárás a kisépika és a nagyepika között. Magam ezzel szemben azt az álláspontot képviselem, hogy a poétikai eljárások hatása nem ér kényszerűen véget a műfaji határoknál, hogy lehetséges termékeny kölcsönhatás kis- és nagyforma között. Más műfajok kapcsán Hajdu Péter sem

---

<sup>36</sup> HAJDU, *I.m.*, 205.

<sup>37</sup> *Uo.*, 206-207.

<sup>38</sup> *Uo.*, 192.

ragaszkodik mereven az ennek lehetőségét tagadó álláspontjához, hiszen novella és regény esetében maga is a műfaji kategóriák átjárhatósága mellett foglal állást. Egyetértek érvelésével, amikor Matthewsnek azt a kijelentését cáfolja, mely szerint „[a] novella nem tekinthető egy regény részének, és nem bővíthető regénnyé”:

Meg lehet érteni azt a hevületet, amely itt a novella önállóságáért, nagyobb presztíziséért látszik küzdeni azáltal, hogy elutasítja azt a feltételezett szemléletet, amely a novellában regénytöredéket vagy csökevényes regényt látna. Csakhogy ez az elmélet állítólagos lényegiségek alapján húz átjárhatatlan határokat a műfajok közé, és az olyan novellát, amely igenis regényrészlet, vagy amely igenis regénnyé bővíthető, anomáliának vagy legfeljebb rossz novellának, illetve rossz regénnyé kell tekintse. Ez pedig azért lenne problematikus, mert így az esztétikai értékítélet klasszicista módon a műfaji kategóriáknak való megfelelésen alapulna.<sup>39</sup>

Ha Hajdu Péter minden tekintetben következetesen járna el, a műfaji kategóriákon való átlépés lehetőségét az anekdotától sem vitatná el. Ha novella és regény között lehetséges az átjárás, ha egy novella akár regénnyé is bővíthető, miért ne lenne mód erre az anekdota esetében is? Hajdu szerint azonban ez nem lehetséges:

Ugyanilyen idealisztikus felfogás érhető tetten akkor is, mikor egész regények cselekményének anekdotikus magjáról esik szó. Ha egy több száz oldalon elmondott történet egyetlen anekdota, akkor ennek az elvont fogalomnak nyilvánvalóan semmi köze nem lehet a megformálás módjához. Ha viszont azt mondanánk, hogy ez az egész történet elmondható volna egyetlen anekdotaként is, akkor az a kérdés vetődik fel, hogy valóban ugyanaz a történet maradna-e anekdotaként elmondva, és hogy nem állíthatjuk-e ugyanezt a világirodalom valamennyi történetéről, amely esetben a fogalom olyannyira parttalanná válna, hogy végleg elveszítené használhatóságát.<sup>40</sup>

Aligha kétséges, hogy egy regény a maga egészében nem lehet anekdota. A regény anekdotára emlékeztető és az anekdota műfajára visszavezethető jellegzetességeit érzékelve azonban nincs okunk úgy tenni, mintha semmiféle kapcsolatot nem látnánk a két narratív forma között. Ezért olyan műfaji terminológia kialakítására van szükség, amely megkülönbözteti ugyan az anekdotát a vele kapcsolatba hozható (nagy)epikai formáktól, mégsem fedi el esetleges genetikus, szerkezeti és beszédmódbeli összefüggéseiket. Ennek érdekében az anekdota műfajából eredeztethető narratív eljárások összefoglaló megnevezésére javaslom az

---

<sup>39</sup> *Uo.*, 244.

<sup>40</sup> *Uo.*, 206-207.

anekdotikus narráció és az ennek szinonimáiként felfogott anekdotikus elbeszélés, anekdotikus előadásmód, anekdotikus modor kifejezések alkalmazását.

Sietek leszögezni, hogy az említett terminusokat nem az úgynevezett anekdotikus szerkesztési elv értelmében használom. Ez ugyanis minden egységes cselekményszerkezetet lebontó regényszerkezetet, illetve – ahogy Hajdu Péter fogalmaz – minden parataktikus és „minden digresszív szerkezetet anekdotikusnak tekint”.<sup>41</sup> A terminus ilyen értelmű használata, amely például Fabó Kinga,<sup>42</sup> valamint Dobos István<sup>43</sup> műveiben is megjelenik, túlságosan tágan értelmezi az anekdotikusság fogalmát. Gyakran előfordul ugyanis, hogy a mozaikos szerkesztés nem az anekdota műfajára, illetve nem az anekdotikus beszédmod tradíciójára, hanem egyéb műfaji hagyományra vezethető vissza. Krúdy esetében például nem csupán a 19. századi anekdotikus elbeszélésmód öröksége, hanem a pikareszk regény, *Az ezeregy éjszaka meséi*, Dickens és Turgenyev prózája is ösztönzést adott a szorosan összefüggő elemekből építkező szövegstruktúrától való eltávolodásra. Abban az esetben, amikor az epizodikus szerkezet nem az anekdotizmusból eredeztethető, megalapozatlan anekdotikus struktúráról beszélni. Ez a szóhasználat kiüresíti az anekdotizmus fogalmát, hiszen – ellentétben az anekdotikus narráció kifejezéssel – nem veszi figyelembe ennek az elbeszélői modornak egyéb jellegzetes poétikai sajátosságait.

Az anekdotikus narráció kifejezést és fent említett szinonimáit az olyan elbeszélésmód megnevezésére használom, melyet a következő tulajdonságok jellemeznek:

- (1) Orális jelleg, az élőbeszéd imitációja
- (2) Poénra hangolt előadásmód, a komikumot preferáló hangnem
- (3) Szórakoztató szándék
- (4) Elbeszélőkedv: az elsődleges és/vagy másodlagos narrátorok érezhetően élvezik saját elbeszélő tevékenységüket
- (5) Ráérős, komótos tempó
- (6) Az elbeszélt cselekményt megszakító anekdoták és/vagy kitérők
- (7) Az elbeszélő és az olvasó familiáris viszonya
- (8) Familiáris viszony az elbeszélő és a szereplő(k), illetve az elbeszélő és a diegetikus világ relációjában

---

<sup>41</sup> *Uo.*, 211.

<sup>42</sup> FABÓ Kinga, *Pluralitás és anekdotaforma* = Uő., *A határon* (JAK-füzetek 31.), Budapest, Magvető Kiadó, 1987, 96-113.

<sup>43</sup> DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet. Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995, 47.

Nem csupán abban az esetben tekintem indokoltnak az adott elbeszélésmód anekdotikusnak minősítését, ha valamennyi most felsorolt sajátosság érvényesül benne. Elegendőnek tartom, ha ezek többsége megjelenik a szövegben, ugyanakkor az orális jelleg valamilyen mértékű imitációját, a komikus hangnem és az elbeszélőkedv érvényesülését kiemelten fontos követelménynek tekintem.

Az anekdota és az anekdotikus narráció közötti összefüggés az anekdota műfajának orális jellegében rejlik,<sup>44</sup> amely az anekdotikus narrációnak is konstitutív vonása. Az oralitás nemcsak az anekdota és az anekdotikus narráció közötti hasonlóságokat világíthatja meg, hanem az esetleges különbségekre is magyarázattal szolgálhat. Bár az anekdota rövid műfaj, az anekdotikus elbeszélésmódot többnyire éppen a komótos előadásmód, az elbeszélőkedvvel járó ráérős tempó jellemzi, ami jelentős különbség. Ha azonban az élőbeszéd imitációját az anekdota és az anekdotikusság közös jellemzőjének tekintjük, e két változatának kapcsolatát is megérthetjük. Az egyik egyetlen rövid történet előadására koncentrál, s annak keretében érvényesíti az oralitás kellékeit, míg a másik a beszélgetés szituációjára jellemző módon szabad teret enged a kitérők beiktatásának, az elkalandozásnak, tehát a beszédhelyzetből adódó nyelvi magatartás, illetve (el)beszélői modalitás imitációját helyezi előtérbe.

Érdeemes arra is rámutatni, hogy az anekdota epikus kitágítása nem ismeretlen jelenség az európai irodalomtörténetben. Német nyelvterületen különösen Hebel és Kleist műveiben találkozhatunk ezzel a fejleménnyel.<sup>45</sup> Az anekdota terjedelmi határait kitágító narratív formát a német irodalomtudomány önálló műfajént (*Kalendergeschichte*) tartja számon, de a két műfaj poétikai párhuzamait ez a megközelítésmód sem kérdőjelezi meg. A másik jelentős eltérés az anekdota és az anekdotikus narráció jellegzetes megoldásai között abban mutatkozik, hogy az anekdota rövid terjedelme miatt hagyományosan kevés lehetőséget nyújt a narráció egyedi karakterének érvényesülésére.<sup>46</sup> Bár az anekdota műfajának alakulástörténetében sok a tisztázatlan kérdés, amelyekre a kutatás jelenlegi fázisában nem adható kielégítő válasz, néhány feltételezés talán mégis megfogalmazható. Rudolf Schäfer úgy látja, hogy az apophtegma a 18. századi francia irodalomban ment át a legjelentősebb változáson, az anekdota akkor vette fel

<sup>44</sup> Hajdu Péter is megállapítja, hogy az anekdota orális jellegére vonatkozóan közmegegyezés alakult ki a hazai szakirodalomban. (HAJDU, *I.m.*, 217.) Ez a megközelítés a külföldi szakirodalomban is elfogadottnak tekinthető. (Vö. WEBER, *I.m.*, 19.)

<sup>45</sup> Hebel esetében Volker Weber az anekdota és az elbeszélés határainak elmosódásáról ír: „Die Beispiele zeigen: epische Züge in den Anekdoten und anekdotische Elemente in der Erzählungen führen dazu, daß sich die Differenzen zwischen Anekdoten und Erzählungen tendenziell verwischen und das anekdotische Memorabile seine Konturen verliert.” (WEBER, *I.m.*, 84.)

<sup>46</sup> SCHÄFER, *I.m.*, 52.

jelenlegi alakját, amely a francia irodalom keretein messze túllépve meghatározta a műfaj későbbi történetét.<sup>47</sup> Schäfer gondolatmenetéhez hozzáfűzhetjük, hogy a korszak francia irodalmában a könnyed, elegáns szellemesség szinte követelménynek számított. Ez a szellemesség az ötletre, az improvizáltnak ható leleményre épült. Az invenció igénye bizonyos mértékig teret nyitott a nyelvi kidolgozás egyedi megoldásai számára is. A német irodalmi példák az anekdotizmus magyar történetével összhangban arra utalnak, hogy az anekdota epikus kiterjesztése együtt járt az egyéni nyelvi megoldások előtérbe kerülésével. Ennek alapján megfogalmazható az a hipotézis, hogy a romantika természetesség, illetve egyedi iránti vonzalma szintén jelentős szerepet játszhatott annak az anekdotikus beszédmódnak a kialakulásában, amely az előbeszéd természetességét és az előadásmód egyéni vonásait egyaránt érvényesülni hagyja. Az egyéni nyelvi kidolgozás számára kevés teret engedő, sietős narrációjú rövid műfaj ezért indukálhatta a ráérős tempójú, az elbeszélői modalitás egyedi vonásainak kidolgozására is lehetőséget nyújtó narratív forma kialakulását.

Az anekdota természetét tekintve eredendően „beékelt műfaj”, nem önálló szereplésre született. Orális jellege arra utal, hogy az élőszóbeli elbeszélés részeként, a beszélgetésbe iktatott történetként funkcionált. Az első lejegyzett anekdoták nem önálló művek formájában maradtak ránk, hanem nagyobb elbeszélések részeként. Az anekdotagyűjtemények bizonyos értelemben a műfaj karakteréről idegen kompendiumok, mivel a szövegeket kommunikációs közegükből kimetszve, önálló megjelenésre szánt műfajként prezentálják.<sup>48</sup> Olyanok, mint a viccgyűjtemények, amelyek a viccek ömlesztésével a műfaj egyik meghatározó sajátosságát teszik érzékelhetetlenné: azt, hogy a vicc szerepe a beszélgetés vagy az elbeszélés pillanatnyi játékos megszakítása, olyan csattanóban csúcsosodó kitérő, amely valamilyen módon mégis illeszkedik a beszélgetés vagy az elbeszélés tárgyához.

Melyek az anekdotikus elbeszélésmódnak az anekdota műfajával kapcsolatba hozható narratív sajátosságai? Már szó esett róla, hogy a két poétikai forma között a legfontosabb összekötő elem az orális jelleg. Nem csupán az anekdotikus narráció élőbeszédet imitáló karaktere eredeztethető ebből a közös sajátosságból, hanem a beszédmód egyfajta

<sup>47</sup> *Uo.*, 18.

<sup>48</sup> Hajdu Péter az anekdota beszélgetésben teremtődő voltából kiindulva radikális következtetésre jut: „Ha következtetések akarnánk lenni, azt kellene mondanunk, hogy az anekdotagyűjtemények nem tartalmaznak anekdotákat.” Úgy véli, hogy „az anekdotagyűjtemény nem kíván dialógust folytatni az olvasóval. Potenciális anekdoták készletét kínálja, melyeket az olvasó saját későbbi beszélgetéseiben esetleg alkalmazhat, ha olyan végszót kap, amely előhívja valamelyik történetet.” (HAJDU, *I.m.*, 218.) A gyűjteményben szereplő anekdota jelentése természetesen módosul egy-egy nagyobb szöveg összefüggésébe ágyazva, ugyanakkor műfaji státuszát erre hivatkozva megkérdőjelezni nem tűnik teljesen megalapozottnak. Hermeneutikai nézőpontból tekintve minden olvasás dialógus, a párbeszédre való felhívást teljes mértékben megtagadni az anekdotagyűjteményben szereplő anekdotától sem lehet. Másrészt az anekdotagyűjteményben szereplő változat is tartalmazza a műfaj jellegzetes poétikai sajátosságainak többségét.

személyessége is, amely változó mértékben érvényesül az anekdotikus előadásmód különböző változataiban.<sup>49</sup> Ennek a bizonyos mértékű nyelvi közvetlenségnek az oka az előszóban elhangzó beszélgetés helyzetének sugalmazása. Az elbeszélő – az adott kulturális hagyományra és közegre jellemző módon – eltérő mértékben és intenzitással ugyan, de egyfajta személyes, familiáris viszonyt létesít az olvasóval, mintegy személyes ismerőseként kezeli. Ez a változó mértékű személyesség nemcsak a narrátor és a befogadó viszonyában érezteti hatását, hanem determinálja az elbeszélőnek saját alakjaihoz, illetve a megjelenített világhoz fűződő kapcsolatát is. Mint ahogy az is gyakori jelenség, hogy az elbeszélés szereplői szintén ilyen familiáris módon viszonyulnak egymáshoz. Az előszóban elhangzó beszélgetés imitálása olykor konkrét szituációt teremt az elbeszélés köré. A narrátor megszólítja hallgatóságát, illetve reagál közönsége gesztusaira, az olvasó számára nem hallható – csak a narrátor szólamából kikövetkeztethető – „közbeszólásaikra”. Ennek a megoldásnak talán a legtipikusabb példáit Tersánszky Józsi Jenő *Kakuk Marci*-regényei kínálják. Máskor az elbeszélés megrajzolja azt a konkrét beszédhelyzetet, melyben az adott anekdotikus elbeszélés elhangzik. Erre leggyakrabban olyan másodlagos elbeszélők felléptetésékor kerül sor, akik alárendeltnek tetsző pozíciójuk ellenére valójában a narratíva terjedelmesebb és fontosabb szólamát viszik, míg az elsődleges elbeszélő inkább csak arra korlátozza a maga szerepét, hogy a találkozás körülményeit és a beszélgetés szituációját megjelenítse. Cholnoky Viktor Trvulzio-elbeszélései például ezzel a megoldással élnek, ahogy Kosztolányi *Esti Kornéljának* több fejezete vagy Krúdy *Boldogult úrfikoromban* című regénye is. Az anekdotikus elbeszélésmódnak további fontos – az előszóbeli előadástól szintén nem független – jellemzője a szórakoztatás szándéka. Az oldott, elbeszélőkedv által formált narráció az előszóban történő előadáshoz hasonlóan azonnali és eleven hatást igyekszik kiváltani, ezért a narráció folyamatosan poénra futtatott. Az elbeszélés a színpadi produkcióhoz hasonlóan arra törekszik, hogy állandóan magára vonja és fenntartsa az olvasó figyelmét, az elbeszélői stratégia többnyire az azonnali hatást célozza meg.

---

<sup>49</sup> Az anekdotikus narráció familiáris jellegének bizonyos előzményei megtalálhatók az anekdota-irodalomban is. Az apophtegma többnyire az ismert személyiség életének egy jelentéktelennek tetsző epizódját emeli ki, s teszi jelképes jelentőségűvé. Ez a jelenet gyakran magánemberként állítja az olvasó elé az anekdota központi alakját, de legalábbis nem közismert szerepkörében. Ez a sajátosság ugyanakkor még nem kapcsolódik össze az olvasót megszólító familiáris nyelvi fordulatokkal. A familiaritás fokozatos előtérbe kerülésének következő állomása valószínűleg az anekdota 18. században kiforralt változatához köthető, amely a szellemes csevegés hangütését mintegy elvárassá emelte. Ez a társalkodó hangnem egyfajta fesztelen kollokvialitásban nyilatkozott meg. Másrészt az apophtegma a mellékesnek tűnő, de jellemző esetet többnyire követendő példává emelte, s e gesztus révén bizonyos mértékig ki is emelte a történetet a magánélet közegéből. Rudolf Schäfer szerint az anekdota akkor esett át történetének legjelentősebb változásán, amikor ezt a példázatos jelleget felváltotta az a tisztán privát iránt érdeklődés (Vö. SCHÄFER, *I.m.*, 18.), ami a műfaj botrányos esetet elbeszélő változatában is megmutatkozott. Az olvasót megszólító fordulatok a német anekdotizmus egyes 19. századi képviselőinél válnak igazán gyakorivá (WEBER, *I.m.*, 87. és 91.), akárcsak az anekdotikus elbeszélésmód 19. századi magyar változataiban.

Ennek a szórakoztató funkciónak az anekdotikus narráció esetében az elbeszélői modor legalább olyan meghatározó – ha nem fontosabb – eleme, mint a csattanóra kifuttatott történet. Ha az anekdotikus narráció a regény műfaji keretei között valósul meg, gyakran tapasztalható, hogy a cselekményben viszonylag ritkán fordulnak elő frappáns csattanóval végződő, beékelt történetek, miközben az elbeszélés modalitása folyamatosan biztosítja a nyelvi poénok jelenlétét. Az anekdotikus narrációnak van olyan változata is, amely nem annyira a történetre, mint inkább az előadásmódra helyezi a hangsúlyt, a cselekmény helyett az elbeszélés modalitását állítja előtérbe.<sup>50</sup> A szórakoztatás igényével függ össze a komikus hangnem különböző változatainak kedvelése. Az anekdotának és az anekdotikus narrációnak egyaránt fontos poétikai sajátossága a komikum előtérbe helyezése, ugyanakkor ennek változatai nagyon eltérőek lehetnek. A kedélyes humortól az irónián, a szatirikus hangon át egészen a szarkazmusig sokféle alakot ölthet az anekdota, illetve az anekdotikus narráció hangneme, másrészt a választékos és elegáns, egyéni szellemességtől a kollektív hagyományból táplálkozó közkeletű, toposzszerű poénokig terjed az alkalmazott nyelvi regiszterek skálája. A hangnem lehet könnyed és finom, de lehet rusztikus és vaskos is.<sup>51</sup>

Jelen dolgozat érdeklődése nem az anekdota műfajára, hanem az anekdotikus elbeszélésmódra irányul. A vizsgálat elsősorban arra vonatkozik, hogy az anekdotikus narráció 19. századi tradíciója miként él tovább, illetve hogyan alakul át, hogyan újul meg a 20. század első felének modern magyar epikájában. Az anekdota műfaja kizárólag mint az anekdotikus narráció egyik lehetséges alkotóeleme kap szerepet a kötetben. Olyan esetekben térek ki rá, amikor az anekdotikus elbeszélés beékelt történetként használja fel, vagy ha a cselekmény egy anekdota transzformációjaként értelmezhető.

A fentiekből nyilván kitűnt, hogy nem osztom Hajdu Péter álláspontját, aki kétségbe vonja, hogy regények esetében értelme lenne a cselekmény anekdotikus magjáról beszélni.<sup>52</sup> Bár az anekdota rövid történet, nem látom akadályát annak, hogy nagyepikai alkotások makroszintű cselekményében is érzékelhető maradjon a kisepikai műfaj ösztönzése. Amennyiben a csattanóra kifuttatott történet szerkezete és jellegzetes alakjai felidézik az

<sup>50</sup> DOBOS, *I.m.*, 58.

<sup>51</sup> Hermányi Dienes gyűjteményének számos darabjában fordulnak elő nyers, sőt helyenként trágár fordulatok, és az altesti humorra is számos példát találunk. (Vö. pl. HERMÁNYI DIENES, *I.m.*, József, 66, 71, 78, 81, 96, 11, 121, 124, 130, 134, 140, 146, 162, 179, 181, 200, 204, 228.) A vaskos, trágár humor és anekdotikus narráció összekapcsolásának legkézenfekvőbb világirodalmi példája a *Svejk*.

<sup>52</sup> „Ugyanilyen idealisztikus elgondolás érhető tetten akkor is, amikor egész regények cselekményének anekdotikus magjáról esik szó. (HAJDU, *I.m.*, 206.) Később ugyanakkor azt állítja, hogy a fabula anekdotikus potenciálja leírható még az anekdota elbeszélése előtt. (Uo., 222.) Ebből a kijelentésből azonban az következik, hogy vannak olyan fabulák, amely alkalmasak az anekdotaként történő előadásra, mások pedig nem. Ha a regény ilyen anekdotikus potenciállal rendelkező történetet dolgoz fel, és az előadásmód megfelel az anekdotikus narráció követelményeinek, bátran beszélhetünk a regény cselekményének anekdotikus magjáról.



anekdoták közkeletű megoldásait, a nagyepika cselekményét is bátran nevezhetjük anekdotikusnak. A műfaji határok nem takarhatják el a strukturális kapcsolatot még akkor sem, ha a transzformáció nem hagyja érintetlenül az anekdota műfaji kellékeit. Az alakulástörténet vizsgálata közben nem érdemes kizárólag a műfaj önazonosságának nyomait kutatni, az átfarmálódás során megőrzött hasonlóság ugyanolyan figyelmet érdemel.

Az anekdotikus elbeszélésmódra jellemző kitérő és az anekdota viszonyáról is érdemes szót ejteni. Az anekdotikus narráció gyakran alkalmaz kitérőket, melyeknek egy része önálló anekdota, más részük valamilyen komikus eszmefuttatás, megjegyzés, közbeszúrás. A kitérő ez utóbbi, nem történetyszerű változatait azért sorolom az anekdotikus elbeszélésmód jellegzetességei közé, mert részét képezik az oralitás imitációjának. A beszélgetés során sem csupán történetek képezhetnek kitérőt, hanem más, közbe iktatott szövegformák is. Az anekdotikus kitérő fogalmának a beékelte anekdotánál tehát tágabban értett felfogását javaslom.

Ebben a tekintetben álláspontom ismét eltér Hajdu Péterétől, aki a regények szövegében a közbeiktatott rövid történeteknek is csupán egy szűkebb körét tekinti anekdotának, kizárólag azokat, melyek analeptikusak, azaz szövegkörnyezetükhöz képest előidejűek.<sup>53</sup> Ez a megszorítás abból fakad, hogy Hajdu a regény szövegébe illesztett anekdotának két lehetséges funkcióját különbözteti meg: a metaforikus, illetve a metonimikus/szinekdochikus funkciót. A metaforikus anekdota a szituációt a maga egészében értelmezi, míg a metonimikus olyan kiegészítő információval szolgál, amelyet az olvasó korábban nem ismert. Utóbbi változatra Hajdu az újonnan megjelenő szereplő anekdotikus jellemzését említi példaként, amikor az alak bemutatása színre lépését követően egy vele korábban megélt anekdota előadásával, tehát analepszis révén valósul meg. A metaforikus anekdota esetében Hajdu Péter valószínűleg az értelmező jelleg reflektív természetében látja a visszautaló jelleg szükségszerű voltát, bár megjegyezhetjük, hogy az olvasó egy korábban elhangzott történetet is vonatkoztathat utólag a később bekövetkező eseményre. A metonimikus anekdota esetében a példában rejlik az analeptikus jelleg magyarázata: a szereplő megjelenik, majd ezt követően bemutatja egy anekdota. Ez a kétségtelenül gyakran előforduló változat azonban nem feltétlenül elégséges egy általános törvényszerűség megfogalmazásához. Az analeptikus jelleget kötelezően előíró megszorítást nem tartom megalapozottnak, mivel kitérésként az elbeszélés a fő cselekménnyel megközelítőleg egy időben zajló anekdotikus történetet is a szövegbe iktathat. Több szálon futó cselekmény esetében például a narrátor az éppen tárgyalt eseménnyel egyidejű anekdotikus történetről is beszámolhat. A tapasztalat azt mutatja, hogy a beékelte anekdota akár proleptikus,

---

<sup>53</sup> *Uo.*, 225-226.

előre utaló jellegű is lehet. Krúdy *Boldogult úrfikoromban* című regényében például az elbeszélő olyan eseményekről is megemlékezik egy-egy kitérő erejéig, amelyek a cselekményidőt évtizednyi időtávval követik, s melyek nem a regény szereplőivel, hanem az ő történetüket majdan előadó alakokkal kapcsolatosak. Az elbeszélő az ilyen módon szóba hozott alakokról is megoszthat anekdotákat, amelyek ebben az esetben a cselekményidő adott pontjához képest később megesett történetet adnak közre, akár olyat is, amelyik kívül esik az elbeszélő történet idején, azaz extern prolepszist képez. Ha az elbeszélés ideje és az elbeszélő idő távolsága számottevő – években vagy évtizedekben mérhető –, a narrátor megítélés szerint akár évtizedekkel későbbi eseményekről is beszámolhat anekdotikus kitérőt iktatva az elbeszélésbe. Hajdu Péter ezzel szemben úgy látja, hogy az időviszonyok meghatározó jelentőséggel bírnak, ezért kizárólag az analeptikus történet tekinthető anekdotának:

Ezek szerint a regény cselekményének egy részlete, amely nem anakronikus, még akkor sem tekinthető anekdotának, ha a többi cselekményelemtől világosan elkülönül, és önálló, izolált részletet alkot. Valóban: az ilyen részletekre helyesebbnek látszik az Arisztotelész óta jól bevált „epizód” kifejezést alkalmazni.<sup>54</sup>

Az epizód kifejezés (jelentése: 'betoldás') csupán azzal az információval szolgál, hogy az adott történet nem áll szoros kapcsolatban a fő cselekménnyel. Ez a terminus nem árul el semmit az elbeszélés hangneméről, a történetek komikus, emelkedett vagy éppen tragikus voltáról, sem az előadásmód karakterisztikus vonásairól. Ezzel szemben a beékelte anekdota, illetve az anekdotikus kitérő kifejezés egyértelműen utal az elbeszélés hangnemére, a cselekmény jellegére, az elbeszélő és a megjelenített világ, valamint az olvasó és a befogadó viszonyára. E megfontolások alapján az értekezésben továbbra is a megszokott anekdotikus kitérő, illetve beékelte anekdota kifejezést fogom használni.

Azoknak a nézetkülönbségek a többsége, amelyek Hajdu Péter közelítésmódja és saját nézőpontom között mutatkoznak, az anekdotikus elbeszélésmód önálló létét feltételező, illetve tagadó álláspontra vezethetők vissza. Hajdu gondolatmenetéből az következik, hogy anekdotikus narrációról csupán az anekdota műfaji keretei között – legfeljebb az anekdotával rokonítható kisepikai formák esetében – lehet beszélni, míg álláspontom szerint az anekdotikus elbeszélésmód határai korántsem esnek egybe az anekdota műfajával. Ez az állítás az értekezés interpretációs horizontja szempontjából meghatározó jelentőségű, hiszen az anekdotikus narráció anekdotán túlterjedő, nagyepikai megjelenésének lehetőségét tagadó álláspont

---

<sup>54</sup> Uo., 226.

tulajdonképpen a vizsgálat tárgyának létét vonja kétségbe. Az anekdotikus narráció különböző változatait ugyanis többnyire regények esetében vizsgálom. Kosztolányi Dezső regényforma és novellaciklus határára helyezhető *Esti Kornélja* szintén átlépi az anekdota szorosan vett műfaji határait, csupán Cholnoky Viktor Trivulzio-ciklusa marad meg a kispikái formák keretei között, amennyiben novellákból építkezik. Az anekdota műfaji keretein kívül is létező anekdotikus elbeszélésmód feltételezése tehát az értekezés egyik elvi sarokpontja. Az általam képviselt megközelítés ugyanakkor korántsem unikális, az anekdotikus elbeszélésmód terminus a magyar irodalomtudományban közismert és bevett fogalomnak számít, amelynek használata széles körben terjedt el.

Ha elfogadjuk, hogy létezik anekdotikus regény, bizonyos értelemben máris műfajok találkozási helyeként fogjuk föl a szöveg műfajiságát. A modernség időszakában mi sem természetesebb, mint hogy a szövegek műfaja különböző eredetű komponensek alkalmi találkozása révén áll elő. Ezért nem meglepő, hogy az alább következő fejezetekben értelmezett művekre is ez a műfaji ötvöződés lesz jellemző. Az anekdotikus narráció olykor a novella, máskor a regény műfajához kapcsolódik, a kalandregény vagy a pikareszk regény imitációjával együtt jelentkezik, máskor olyan publicisztikai műfajokkal fonódik össze, mint a tárcsa, a glossza vagy a karcolat. A különböző komponensek együttes megjelenése néha komoly dilemma elé állítja az értelmezőt. Nem mindig könnyű eldönteni ugyanis, hogy az orális nyelvhasználat imitációja terén az adott művet mely műfajok inspirálták, illetve melyik alkotóelem milyen mértékű szerephez jut a szövegben. A disszertációban csak olyan műveket tárgyalok, amelyekben megítélésem szerint az anekdotikus modor meghatározó komponensnek mutatkozik. Ebből a megfontolásból nem szerepel benne például olyan fejezet, amely Szép Ernő elbeszélésmódját tárgyalná. Az ő esetében ugyanis az oralitás elsődleges forrása a publicisztika, jóllehet bizonyos műveiben az anekdotizmus is szerephez jut, de megítélésem szerint csak másodlagos vagy kiegészítő funkciót tölt be.<sup>55</sup>

Az értekezésben tárgyalt művek mindegyikére jellemző, hogy átértelmezik az anekdotikus hagyományt, s bennük az anekdotikus narráció olyan újszerű funkciót kap, amely nem volt megtalálható ennek a beszédmódnak a magyar irodalomban előforduló korábbi változataiban. Minden fejezetben igyekeztem kitérni arra a kérdésre, hogy az anekdotikus narráció adott változatát milyen jellegzetességek kapcsolják a modernséghez, illetve rámutatni arra, hogy az anekdotikus elbeszélésmódnak ez a variációja miként cáfol rá az anekdotizmust sújtó leértékelő minősítésekre. A különböző fejezetek esetében nem mindig fordítottam

<sup>55</sup> Erről részletesebben lásd: GINTLI TIBOR, *Az éloszó imitálása Szép Ernő regényeiben = „álom visszhangja hangom”*. *Tanulmányok Szép Ernőről*, szerk. PALKÓ GÁBOR, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016, 8-22.

közelítőleg azonos terjedelmet az adott beszédmód anekdotikus vonásainak bemutatására. Azokban az esetekben, amikor a szóban forgó mű anekdotikus voltát a recepció már kellőképpen kiemelte, elsősorban az újszerű funkciók bemutatását tekintettem feladatomnak. Az olyan esetekben, amikor az adott mű anekdotikus vonásait a szakirodalom alig vagy egyáltalán nem tárgyalta, igyekeztem részletesen dokumentálni a szöveg anekdotikus jellegét.

### Szkáz vagy anekdotikus narráció?

Az általam anekdotikus narrációnak nevezett elbeszélésmód meghatározó jellegzetessége az élőbeszéd imitációja. Az élőbeszédet imitáló előadásmód megnevezésére a nemzetközi narratológiai irodalomban leginkább az orális elbeszélés vagy a szkáz terminus használatos,<sup>56</sup> ezért indoklást igényel, hogy miért nem követem ezt a gyakorlatot. A kérdés már csak azért is joggal merülhet fel, mert a hazai szakirodalomban néhány olyan mű interpretációja során szintén felbukkan a szkázként történő meghatározás, melyeket jelen kötet az anekdotikus narráció modern változataiként tart számon. Thomka Beáta,<sup>57</sup> majd őt követve Olasz Sándor<sup>58</sup> például a szkáz fogalmával vélte leírhatónak a Kakukk Marci-regények és a hozzá hasonló Tersánszky-művek elbeszélésmódját. Szegedy-Maszák Mihály az *Egy asszony beszél* ciklust jellemezte szkáz-szerű elbeszélésként.<sup>59</sup> Dobos István pedig a szkáz típusú narráció és Mikszáth elbeszélésmódjának rokon voltáról írt, igaz, az alaposabb vizsgálat szükségességét hangsúlyozva megjegyezte, hogy a szkáz típusú elbeszélésmód nem azonosítható teljes mértékben az anekdotikus modorral.<sup>60</sup>

Annak belátása, hogy az orális narráció kifejezés nem megfelelő az anekdotikus narráció terminus helyettesítésére, viszonylag kézenfekvő. Az orális elbeszélésmód valamennyi élőbeszédet imitáló formát magában foglalja, ezért nem alkalmas ezek karakteresen eltérő változatainak megkülönböztetésére. Az indulattól fűtött, zaklatott, töredezett, tragikus hangú narrációtól a ráérős, kedélyes elbeszélői modalitásig valamennyi előszót imitáló narratív előadásmód gyűjtőfogalmaként szolgál, ezért nyilvánvalóan nem használható egyetlen sajátos változat megnevezésére. Az anekdotikus narráció kifejezéssel ellentétben nem utal az elbeszélőkedv, a komótos beszédtempó, a gyakori kitérés, a komikus hangütés, a familiáris viszony stb. meghatározó sajátosságaira.

A szkáz terminus mellőzésének oka ennél összetettebb, ezért részletesebb indoklást igényel. Irodalomtörténeti szempontból közelítve a kérdéshez az az érv fogalmazható meg,

<sup>56</sup> Vö. pl. *Handbook of Narratology*, ed. Peter HÜNH, John PIER, Wolf SCHMID, Jörg SCHÖNERT, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2009. 63-65.

<sup>57</sup> THOMKA Beáta, *Tersánszky elbeszélő formái*, Hungarológiai Közlemények, 1990/12, 3. és 14.

<sup>58</sup> OLASZ Sándor, *Regénypoétika – állattörténetben*, Forrás, 1997/2, 76.

<sup>59</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 369.

Kosztolányi ciklusát magam sem tekintem az anekdotikus narráció tipikus képviselőjének, de eredetét tekintve kapcsolatot tételezek föl a szerző anekdotikus művei, így a két Esti Kornél-gyűjtemény bizonyos darabjai és az *Egy asszony beszél* között. Erre a problémára a Kosztolányi anekdotizmusáról szóló fejezetben részletesen ki fogok térni.

<sup>60</sup> DOBOS, *Alaktan és értelmezéstörténet*, 58.

hogy a 19. századi magyar anekdotikus elbeszélésmód nem az orosz szkáz műfajból eredeztethető, azaz nincs genetikus kapcsolat a két narrációs technika között. A magyar irodalom anekdotikus hagyományai lényegesen korábbra nyúlnak vissza a 19. századnál. Mikes Kelemen, Hermányi Dienes József nevének említése kellőképpen illusztrálhatja ennek a tradíciónak a jelenlétét a magyar irodalomban, amely nyilvánvalóan megelőzte Gogol *A köpönyeg* című elbeszélésének vagy Leszkov műveinek születését. (Nem beszélve arról, hogy Mikszáth Kálmán olykor egészen a reneszánsz apophtegma-irodalomhoz kapcsolja vissza a maga elbeszélésmódját. *A szelistyei asszonyok* szövegében például kétszer is előfordul Galeotto Marzio neve.)<sup>61</sup>

Ha ettől a hatástörténeti nézőpontot érvényesítő perspektívától elvonatkoztatva vizsgáljuk a problémát, és a műfajtipológia felől közelítve vesszük szemügyre a szkáz fogalmát, szintén kétségek merülnek fel az anekdotikus elbeszélésmódra vonatkoztatott használatával kapcsolatban. A szkáz terminus alkalmazása ellen szól, hogy közelebből megvizsgálva meglehetősen definiálatlan kategóriának mutatkozik. Wolf Schmid, aki *Elemente der Narratologie* című könyvében külön fejezetet szentel a szkáz értelmezésének, megállapítja, hogy alig van az orosz elbeszéléseleméletnek még egy olyan fogama, amelynek tartalma ennyire bizonytalan jelentésű lenne.<sup>62</sup> Ennek oka nemcsak abban rejlik, hogy a formalista iskola egyes tagjai rendre mást értettek alatta.<sup>63</sup> Már Eichenbaumnak a terminust megalapozó írásaiban is kimutathatók ennek a meglehetősen diffúz jellegnek a nyomai, amelynek háttérében valószínűleg az áll, hogy – amint Schmid írja – Eichenbaumot a szkáz alapvetően nem mint sajátos narratív jelenség érdekelte, hanem elsősorban a szó művészetére vonatkozó elmélet szemléltetésének lehetőségét látta benne.<sup>64</sup> E teoretikus érdeklődés elsőbbségének tudható be,

<sup>61</sup> „Még soká nevetgéltek, színezték fantáziájukban a kocsis meglepetését, lelke tusakodását, ki, mint a Buridán számára, a két szénaköteg közt megkergül a habozásban. Ezalatt azonban összesúgtak a király háta mögött, hogy az erdélyi kocsis derék ember lehet, a dilemma, amely elé állítatik, méltó lesz a Galeotto tollára, majd elmondják neki Budán, írja meg ő taljansága az utókornak, hanem mégis csak fontosabb volna tisztába jönni »a mi saját külön dolgunkkal«, s egymást kezdték az asztal alatt döfködni és nógatni, hogy »No, hozd elő már!«” (MIKSZÁTH Kálmán, *Összes művei 12, Regények és nagyobb elbeszélések*, szerk. BISZTAY Gyula, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959, 169.)

„Azon időben a magyarok még kézzel ettek, a pecsenyés tálból a kacsacombot a kezével vette ki az ember és úgy harapdálta le róla az ízes részeket. A villát csak a Pón túl ösmerik – írja Galeotto. Mivel pedig minden sültet lében tálaltak föl, a sáfrányos folyadék végigcsurgott az ujjakon is, sőt a brokát köntösökre is jutott belőle (jó világ járhatott a pecsétisztítókra). Mátyás azonban fölötte kímélte ruháit, és igen tisztán tudott enni, ujjaira minden fogás után az eléje tett bögréből langyos vizet öntött.” (*Uo.*)

<sup>62</sup> „Obwohl der Skaz seit den Arbeiten der Russischen Formalisten [...] sich des besonderen Interesses der russischen Literaturwissenschaft erfreute, gibt es bis heute noch keine Vereinbarung darüber, was unter dem Begriff zu verstehen ist und welche Phänomene man ihm sinnvollerweise zuordnen sollte. In der russischen Erzähltheorie findet sich kaum ein zweiter Begriff mit einem so uneindeutigen Inhalt und einem unklaren Umfang.“ Wolf SCHMID, *Elemente der Narratologie*, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2005, 164.

<sup>63</sup> *Vö. Uo.*, 166-169.

<sup>64</sup> „Der Skaz interessiert Eichenbaum aber im Grunde nicht als spezifisch narratives und erzählerisches Phänomen, sondern als »Demonstration« des allgemeinen Prinzips der »Wortkunst.«” *Uo.*, 167.

hogy a szkáz terminus empirikus megalapozása másodrendű kérdés maradt Eichenbaum és az orosz formalisták számára, ami a műfajpoétikai leírás bizonytalanságához vezetett.

### *Terminológiai bizonytalanságok Eichenbaum szkázról írott tanulmányaiban*

Különösen a szkáz Eichenbaum által ábrázolónak<sup>65</sup> nevezett változata esetében feltűnő ez meghatározatlanság. Míg a szereplői elbeszélő stílusát imitáló, az alak beszédmódjának megjelenítésére épülő, ún. mesélő szkáz Eichenbaumnál előforduló definíciói jól megragadható karakterjegyeket sorolnak fel,<sup>66</sup> addig az ábrázoló – Schmid kategóriáját használva: ornamentális – szkáz meghatározása meglehetősen elmosódó körvonalú, és a szóművészet

---

Ez a sajátosság az Eichenbaum által inspirált szakirodalomban is megjelenik. Vö. pl. KOVÁCS Árpád, *A szómű Gogol prózájában = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom tanulmányozásába I–II.*, szerk. KROÓ Katalin, Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2006. I. kötet, 195-215.

<sup>65</sup> „Meg kell különböztetnünk kétféle komikus elbeszélést: 1. mesélő és 2. ábrázoló. Az elsőre a tréfák, az értelmi szövickek stb. jellemzők; a második a szómimika és – gesztus fogásait alkalmazza, s eközben különleges komikus artikulációkat, hang-szövickeket, bizzar mondattani elrendezéseket eszel ki.” BORISZ EICHENBAUM, *Hogyan készült Gogol Köpönyege* = Uő., *Az irodalmi elemzés*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1974. 58-59.

Azokat a szöveghelyeket, amelyek érvelésem szempontjából kulcsfontosságúak, orosz nyelven is idézem.

„При этом можно различать два рода комического сказа: 1) повествующий и 2) воспроизводящий. Первый ограничивается шутками, смысловыми каламбурами и пр.; второй вводит приемы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения и т. д.” (<http://www.opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html>. A letöltés ideje: 2018.június 6.)

A mesélő és ábrázoló szkáz megkülönböztetésére megy vissza a Schmid által javasolt terminológia is, amely elkülöníti egymástól a jellemzés funkciójával bíró és az ornamentális szkáz fogalmát (charakterisierender Skaz, ornamentaler Skaz). Előbbi a mesélő, utóbbi az ábrázoló komikus elbeszélés eichenbaumi fogalmának feleltethető meg. A továbbiakban Schmid kategóriáit használom. A charakterisierender Skaz terminus magyar megfelelőjeként (jobb megoldás híján) a karakteralkotó szkáz kifejezést használom. Azért találtam a leginkább elfogadhatónak ezt a változatot, mert egyrészt kifejezi a műfajnak azt a meghatározó vonását, hogy a szereplői elbeszélőt elsősorban előadásmódja által jellemzi, másrészt mert a magyar fülnek sem hangzik bántóan művinek vagy idegenszerűnek.

<sup>66</sup> „Leszkov másik műfaja, amelyet át- meg áthat a filologizmus, a szkáz (mint pl. *A kétbalkézes*, a *Leon a nemesember fia*, a *A lepecsételt angyal*) ahol a beszédmozaik, a lexika és a hang megtalálása-kiművelése a fő szervező elve. Egy kicsit ponyvaízű, egy kicsit antikvárízű ez a műfaj. (EICHENBAUM, *Egy rendhagyó író = Uő., az irodalmi elemzés*, 190-191.)

„Другой жанр Лескова, насквозь пропитанный филологизмом, — это «сказ» (как «Левша», «Леон дворецкий сын» или «Запечатленный ангел»), где речевая мозаика, постановка лексики и голоса являются главным организующим принципом. Это жанр отчасти лубочный, отчасти антикварный.”

/http://feb-web.ru/feb/classics/critics/eichenbaum/eih/eih-327-.htm?cmd=p A letöltés ideje: 2018.június 5.)

Vagy: „Az is jellemzi a leszkovi filologizmust, hogy hősére mindig rányomja bélyegét foglalkozása, szociális vagy nemzeti ismertetőjegye. Egy adott zsargont, adott dialektust képvisel. Természetes, hogy kiemelkedő helyet foglalnak el Leszkovnál azok a zsargonok és dialektusok, amelyeknek megkülönböztető lexikai színezetük van – így például a papságé. Leszkov kerüli a köznyelvet, az átlagos értelmiségi beszédmódját. Az is jellemző rá, hogy ezeket a dialektusokat az esetek többségében a komikus hatás érdekében használja föl, s ezzel még inkább emeli a nyelv játékos funkcióját.” (Uő., 192)

„Для лесковского филологизма характерно еще то, что персонажи его вещей всегда отмечены своей профессией, своим социальным или национальным знаком. Они — представители того или другого жаргона, того или другого диалекта. Естественно, что особенно значительное место отведено у него жаргонам и диалектам с яркой лексической окраской — как, например, духовенство. Средняя речь, речь обыкновенного интеллигента, Лесковым обходится. Характерно и то, что диалекты эти используются им в большинстве случаев в комическом плане, чем повышается игровая функция языка.”

fogalmának metafizikai konnotációi miatt némi transzcendens homály övezi. Míg a karakteralkotó szkáz sajátosságainak felsorolásakor Eichenbaum Leszkov számos művére hivatkozva kellő empirikus háttérrel biztosít ezek értelmezéséhez, az ornamentális szkáz egyetlen példajaként *A köpönyeg* című elbeszélést említi.<sup>67</sup> A Gogolról szóló tanulmány értelmében az ornamentális szkáz az jellemzi, hogy az elbeszélés súlypontja a cselekményről az elbeszélésmódra helyeződik át,<sup>68</sup> s a szerző a témát szinte csupán a különböző elbeszélői hangnemek és modalitások összekapcsolására használja. Az ornamentális szkáz esetében nem a tréfák és az értelmi szóviccek a meghatározók, hanem a „szó-mimika” és „szó-gesztus”, amely különleges komikus artikulációk, hang-szóviccek és bizarr mondattani elrendezések alkalmazásában nyilvánul meg. Az elbeszélést nem egymásba kapcsolódó tréfák alkotják, hanem „mimikai, artikulációs gesztusok rendszereként” épül fel.<sup>69</sup> Eichenbaum szerint ennek az elbeszélésmódnak az a meghatározó tendenciája, hogy „a szavakat és a mondatokat nem pusztán a logikai beszéd elve alapján választja ki és kapcsolja össze, hanem inkább a kifejező beszéd elve szerint, amelyben különleges szerep jut az artikulációnak, a mimikának, a hanggesztusoknak”<sup>70</sup> A történetről az előadásmódra helyezett hangsúly tárgyyszerű megállapítás, bár a tanulmány túlértékelni látszik e narratív sajátosság szerepét és érvényesülésének mértékét Gogol elbeszélésében. Eichenbaum elemzése azt sugallja, hogy Gogol művében a történet szinte teljesen lényegtelenné válik, ami véleményem szerint erős túlzás. Irodalomtörténeti távlatból szemlélve *A köpönyeg* korántsem távolodik el olyan mértékben a történetelvű prózától, mint a modernség elbeszélő irodalma. E túlzás háttérében aligha nem az „elbeszélő művészetnek” és a „szó művészetének” teoretikus opposíciója áll, amely ellentétpár második eleme Eichenbaum előfeltevése szerint esztétikai szempontból magasabb rendű, mint az első tagja. Ez a beállítódás a szó teremtő erejének, a logikai jelentéstől nem érintett ősjelentésnek szimbolista poétikával rokon képzetéből eredeztethető. A logikát

<sup>67</sup> Schmid kötetének korábbi, orosz nyelvű változata az ornamentális szkáz műfajának értelmezését további három, a modernség és az avantgárd időszakából vett példának – Andrej Belij *Az ezüst galamb* című regényének, valamint Leonid Leonov *Egoruska bukása*, illetve *Tuatamur* című elbeszéléseinek – a bemutatásával egészítette ki. SCHMID, I.m., 176-178.

<sup>68</sup> Kovács Árpád a „szkáz jellegű megnyilatkozást” e sajátosságából fakadóan egyenesen „anarratívnak” nevezi. KOVÁCS, I.m., 204.

<sup>69</sup> EICHENBAUM, *Hogyan készült Gogol Köpönyege*, 59.

„Первый производит впечатление ровной речи; за вторым часто как бы скрывается актер, так что сказ приобретает характер игры, и композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов.”

(<http://www.opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html>)

<sup>70</sup> *Uo.*, 61.

„[C]лова, и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д.”



felülmúló, a világ lényegiségét az értelemnél jobban megragadni képes szó a hang érzékiségében nyilatkozik meg. Ez a szemléletmód vezet a hangzó nyelv, illetve az élőbeszéd és az erre épülő szkáz esztétikai felértékelődéséhez.

Eichenbaum Gogol-elemzése meggyőzően mutat rá *A köpönyeg* akusztikus rétegének meghatározó jelentőségére. Ugyanakkor ennek a rétegnek a szöveg esztétikai hatásmechanizmusában feltétlen elsőbbséget tulajdonítani megkérdőjelezhető eljárás. Ez az értékelés inkább a teoretikus prekoncepcióból fakadó túlzásnak tekinthető, mintsem meggyőzően mértéktartó és tárgyyszerű jellemzésnek. Ha szigorúan vesszük Eichenbaum leírását, a szöveg fogalmi jelentését és a cselekményt teljesen háttérbe szorító szimbolista vagy avantgárd szöveg képe jelenik meg előttünk. Olyan szövegé, amely már alig mutat narratív jegyeket, amit az is jelez, hogy Eichenbaum terminológiájában újraéled elbeszélés és megjelenítés arisztotelészi elválasztása, azzal a különbséggel, hogy Eichenbaum nem csupán lehetségesnek tartja az alapvetően megjelenítésre épülő epikát, hanem ezt a narratív formát egyben magasabb rendűnek is tekinti az epika elbeszélő változatnál. A gogoli előadásmód metaforája a színészi játék.<sup>71</sup> Az ornamentális szkáz végső soron tehát már nem is elbeszélő, hanem megjelenítő (s ebben az értelemben: drámai) műfaj.

Tovább bonyolítja a terminológiai problémákat, hogy Eichenbaum szkázzal kapcsolatos tanulmányainak szövegét alaposabban megvizsgálva megállapítható, hogy az orosz irodalomtudós tulajdonképpen nem is két oralitáson alapuló elbeszélőformát különböztet meg, hanem hármat. Leszkovról szóló tanulmányában a krónikát nevezi az író egyik legjellegzetesebb műfajának, amelyet így határoz meg:

A krónika a legszerveesebben hozzá tartozó, rá jellemző műfaj, amely egy hős kalandjainak és viszontagságainak sorából épül fel; s ezeket maga a hős első személyben mondja el a kíváncsi hallgatónak. (*Az elvarázsolt zarándok, Nevetés és bánat* és mások): egy kicsit hasonlít a régi kalandregényekre, amelyeknek még nem volt összefüggő cselekményük. Ennek a műfajnak elsősorban a nyelvi anekdota az alapeleme, amely mintegy atomja a leszkovi életműnek. Minden műben érződik a jelenléte és hatása. Néhány írása (mint például a *Pecszerszki régiségek*) lényegében nem más, mint egymáshoz kapcsolódó anekdoták füzére.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> [Az ábrázoló komikus elbeszélés] mögött gyakran szinte színész rejtőzik, úgyhogy az elbeszélés gyakran a játék jellegét ölti [...]” *Uo.*, 59.

„Первый производит впечатление ровной речи; за вторым часто как бы скрывается актер, так что сказ приобретает характер игры, и композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов.”

<sup>72</sup> Borisz EICHENBAUM, *Egy rendhagyó író*, 190.

„Его органический, наиболее типичный для него жанр — хроника, построенная по принципу нанизывания ряда приключений и происшествий на героя, который сам и рассказывает о них любопытствующим слушателям («Очарованный странник», «Смех и горе», «Заячий ремиз» и др.): нечто вроде старинных авантюрных романов, еще не имеющих сквозной фабулы. Основным элементом этого жанра, анекдот

Ebben a meghatározásban a cselekményszerkezet az egyetlen olyan specifikus elem, amely eltér a szereplői elbeszélő karakterének nyelvi jellemzésére épülő szkáz forma, a karakteralkotó szkáz műfaji sajátosságaitól. Jóllehet a szkáznak ez utóbbi változata is tartalmaz kalandos elemeket – gondoljunk csak *A lepecsételt angyalnak* arra a jelenetére, amelyben Luka Kirilov az éjszakai viharban, a zajló folyó fölött kifeszített hídláncon egyensúlyozva viszi át az angyalt ábrázoló ikont a túlsó partra –, csak ezek kisebb számban és egymással némiképp szorosabb kapcsolatot alkotva épülnek be a cselekménybe. Az egyes szám első személyű szereplői elbeszélés dominanciája, a figurára jellemző sajátos beszédmód kidolgozásának igénye és az élőbeszéd imitációja egyaránt közös vonása a szkáznak és a krónikának. A citált részletből az a következtetés is levonható, hogy Eichenbaum számára nem is annyira a szkáz a legfontosabb kategória, hanem az adott szöveghelyen pontosan nem definiált „nyelvi anekdota.”

A terminológia némiképp következetlen alkalmazása mutatkozik meg az anekdota és a „nyelvi anekdota” kategóriájának a fenti idézetben megfigyelhető használatában is. A kiemelt részlet a nyelvi anekdota gyakori előfordulására hívja fel a figyelmet Leszkov életművében, majd példaként a *Pecszerszki régiségeket* említi.<sup>73</sup> A kifejezésnek a szövegből rekonstruálható jelentése leginkább a komikus nyelvi imitációval azonosítható. Bár a terminus pontos definiálása elmarad, egyik előfordulása alkalmával<sup>74</sup> a nyelvi anekdoták és a paródiák egy felsorolás elemeiként kerülnek egymás mellé, ami a két fogalom többé-kevésbé szinonim

---

(большей частью — языковой), есть своего рода атом в природе лесковского творчества. Его присутствие и действие чувствуется повсюду. Некоторые его вещи (как хотя бы «Печерские антики») представляют собой, в сущности, собрание анекдотов, цепляющихся друг за друга.”

<http://feb-web.ru/feb/classics/critics/eichenbaum/eih/eih-327-.htm?cmd=p>

A *Pecszerszki régiségek* című elbeszélés említése ebben a kontextusban több szempontból sem szerencsés. A kiemelt idézet, illetve annak folytatása a krónika és a szkáz műfaját jellemzi. A *Pecszerszki régiségek* azonban a két műfaji kategória egyikébe sem sorolható be. Az elbeszélés szövege szerző és elbeszélő azonosságát állítja, azaz a mű autobiografikus olvasására hív fel. A narrátor tehát nem a népből való, műkedvelő elbeszélő, hanem hivatásos író. A *Pecszerszki régiségek* ezért semmiképp sem értelmezhető karakteralkotó szkázként. Ornamentális szkázként sem fogható fel, mert annak elbeszélője szükségszerűen személytelen, a narrátor szólamának forrása ebben a műfajban nem lehet arccal bíró személyiség. Leszkov említett műve ugyanakkor a krónika definíciójának sem felel meg, mivel cselekménye nem kalandok és viszontagságok sorából épül fel. Igaz, az idézet nem állítja tételesen, hogy a *Pecszerszki régiségek* szkáz vagy krónika lenne, hanem anekdoták sorának nevezi, a példa beszúrása az adott szöveghelyen mégis inkább fokozza a terminológiai zavart, mintsem tisztázza a műfaji kategóriákat. (Saját terminológiám szerint a *Pecszerszki régiségeket* anekdotikus elbeszélésként határozom meg.) Mindez jól mutatja Eichenbaum szkázzal kapcsolatos írásainak azt a sajátosságát, hogy az érvelés gyakran nem fordít kellő figyelmet a szerző általa használt, illetve bevezetett kategóriák és terminusok különbségeire, s egymással korántsem azonos fogalmakat olykor hajlamos szinonimákként kezelni.

<sup>73</sup> Az orosz eredeti nem kizárólag a nyelvi anekdotát jelöli meg a műfaj meghatározó eljárásaként. Szó szerinti fordításban a vonatkozó szöveghely így hangzik: „Ennek a műfajnak a fő eleme az anekdota, nagyobb részt a nyelvi [anekdota].”

<sup>74</sup> „Még az olyan »társadalmi« regény is, mint a *Nincs mentség*, tele van a legkülönfélébb nyelvi anekdotákkal, paródiákkal [...]” EICHENBAUM, *Egy rendhagyó író*, 193.

„Даже такой «общественный» роман, как «Некуда», наполнен всякого рода языковыми анекдотами и пародиями [...]” <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/eichenbaum/eih/eih-327-.htm?cmd=p>

használatára enged következtetni. A komikus nyelvi imitáció poétikai eljárásának érvényesülésére a legnagyobb teret a karakteralkotó szkáz műkedvelő szereplői elbeszélője biztosítja. A *Pecszerszki régiségek* azonban nem léptet fel ilyen szereplői narrátort, hanem az elbeszélőt a szerzővel azonosítja, így a parodisztikus nyelvi imitáció lehetősége a szereplők párbeszédére redukálódik. Leszkov műve valóban anekdotikus, azonban elsősorban nem a szkázra jellemző „nyelvi anekdota” módján, hanem a magyar irodalomtudományban is közkeletűen használatos értelemben: anekdotikus történetek sorozata, melyet a narrátor érzékelhető elbeszélőkedvvel, személyes hangon ad elő. Eichenbaum szövege nem fordít figyelmet arra, hogy a *Pecszerszki régiségeket* példaként említve ismét két olyan kategóriát mos össze, amelyeknek megkülönböztetése alapvető fontosságú a szkáz műfaj meghatározása szempontjából. Miközben az anekdota fogalmát hagyományos értelemben is használja,<sup>75</sup> tehát a terminusnak ezt a jelentését is érvényben hagyja, nem egyszer a „nyelvi anekdota” szinonimájaként kezeli.

A nyelvi humor *A köpönyeg* Eichenbaum-féle értelmezésének is kulcsfogalma. Erre utal a hanggesztusok szerepének kiemelése és a „hangbeszéd”<sup>76</sup> (звукоречь) fogalmának középpontba állítása. A Gogol-tanulmány leggyakrabban a szójátékot említi ennek az elbeszélésmódnak a legfontosabb kellékeként. A szójáték kategóriáján belül – mint korábban már említettem – Eichenbaum megkülönbözteti az értelmi szóviccet (смысловые каламбуры)<sup>77</sup> és hang-szóviccet (звуковые каламбуры),<sup>78</sup> s ez utóbbi tartja számon *A köpönyeg* elbeszélésmódjának jellegzetességeként. A szövegnek ez a sajátossága a témáról az elbeszélői modorra áthelyeződő hangsúly következménye. A témát szem előtt tartó elbeszélőművészet tehát elsősorban értelmi szójátékokkal él, míg a nyelvi ornamentikára összpontosító szóművészet a hang-szóvicceket részesíti előnyben. Ha ebből a kontextusból közelítjük meg az alábbi idézetet, arra a következtetésre juthatunk, hogy a Gogol-tanulmányban is megjelenik a „nyelvi anekdota” fogalma, igaz látens módon, nem olyan explicit formában, mint a Leszkovról szóló írásban: „A (jelen esetben minimálisra zsugorodott) téma súlypontja átkerül az elbeszélés módszereire, a komikus főszerepet a szóviccek játsszák, amelyek vagy egyszerű szójátékok, vagy anekdotákká fejlődnek.”<sup>79</sup> Ha értelmezésem helytálló, a most citált

<sup>75</sup> Egy helyütt például azt olvashatjuk, hogy Leszkov „írói rendszerének [...] alapeleme az anekdota volt, egy különálló eset elmesélése («csak úgy»)." (Uo., 195.)

„Возможно, что здесь сказалось влияние его системы, основной элемент которой — анекдот, рассказ об отдельном случае («à propos de bottes».)”

<sup>76</sup> EICHENBAUM, *Hogyan készült Gogol Köpönyege*, 67.

<sup>77</sup> Uo., 58.

<sup>78</sup> Uo., 59.

<sup>79</sup> Uo., 58.

idézetben szereplő anekdotákon olyan „nyelvi anekdoták” értendők, amelyeknek komikus hatása nem tematikus jellegű, tehát nem a cselekményben keresendő, hanem a történettől függetlenedő akusztikus karakterükben. Ebben az esetben a tematikus, történetelvű csattanóra épülő anekdota komplementer megfelelője a „nyelvi anekdota” fogalmával írható le, ami azt valószínűsíti, hogy az utóbbi idézetben olvasható anekdota kifejezés valójában a későbbi Leszkov-tanulmány „nyelvi anekdota” fogalmához hasonló értelemmel bír. Ha ez így van, abból az következik, hogy nemcsak az ornamentális szkáznak, hanem a krónikának és a karakteralkotó szkáznak is alapvető alkotóeleme a nyelvi anekdota. A nyelvi anekdotának ez a két változata azonban nem azonosítható egymással, mert míg a karakteralkotó szkáz esetében a „nyelvi anekdota” kifejezés elsősorban a naiv szereplői elbeszélő előadásmódjának imitációjából adódó komikus nyelvi effektusok jelölésére szolgál, addig az ornamentális szkáz esetében a személyiséggel nem rendelkező elbeszélői szólam akusztikus invencióinak megnevezésére hivatott.

Az anekdota kifejezés használatában mutatkozó kétértelműség jelen kötet terminológiája szempontjából azért nagy jelentőségű, mert éppen azt a kérdést érinti, hogy miért szükséges kitartani az anekdotikus elbeszélésmód kifejezés mellett? Eichenbaum az idézett szöveghelyen éppen arra a meghatározó különbségre nincs tekintettel, amely a szkáz és az anekdotikus narráció között mutatkozik. Az általa használt terminológia az anekdotikusságot többnyire a szkáz műfajának egyik alkotóelemeként kezeli, az olyan művekről azonban, amelyek anekdotikusak ugyan, de nem sorolhatók a szkáz műfajába, nincs érdemi mondandója. Az ilyen szövegekre az „anekdotikus”, „anekdota” vagy „anekdoták sorozata” kifejezéseket használja, ami arra utal, hogy az anekdotát nemcsak a szkáz alkotó elemeként, de önálló műfajként is számon tartja. Az általam előnyben részesített anekdotikus elbeszélésmód terminus éppen annak az elbeszélői modornak a jelölésére hivatott, amely nem teljesíti a szkáz műfaji követelményeit, anekdotikus karaktere azonban nyilvánvaló.

A karakteralkotó szkáz esetében a szereplői elbeszélő nyelvének parodisztikus jellegű, imitativ megjelenítése elengedhetetlen műfaji követelménynek tekinthető, ezt az igényt általában nem tartalmazzák az anekdotizmusra vonatkozó műfaji elvárások, bár kétségtelen, hogy az anekdotikus narráció akár szereplői elbeszélés során is megvalósulhat. Felmerül a kérdés, hogy a karakteralkotó szkáz nem fogható-e fel az anekdotikus narráció egy speciális eseteként?

---

„Центр тяжести от сюжета (который сокращается здесь до минимума) переносится на приемы сказа, главная комическая роль отводится каламбурам, которые то ограничиваются простой игрой слов, то развиваются в небольшие анекдоты.”

Az *Egy rendhagyó író* című tanulmány alapján úgy tűnik, hogy Eichenbaum a karakteralkotó szkáz egyik legtokéletesebb megvalósulását *A lepecsételt angyal* című elbeszélésben látta. Leszkovnak ez a műve azonban korántsem anekdotikus abban az értelemben, ahogy a kifejezés a magyar irodalomtudományban használatos. Az elbeszélés másodlagos narrátora, Mark Alexander azt meséli el egy téli estén a fogadóban összegyűlt utasoknak, hogy milyen csodának volt szemtanúja egykor, amikor a Dnyeper hídját építették. A szereplői elbeszélő egyszerű kőműves, aki hajlamos a vallásos elragadtatottságra, és gyakran csodát lát az olyan történetekben is, amelyekre kézenfekvő racionális magyarázat kínálkozik. Elbeszélésében tulajdonképpen arról számol be, milyen csodás események bírták rá arra, hogy óhitű, raszkolnyik társaival együtt megtérjen a pravoszláv egyház hitére. Az elbeszélés utolsó fejezetében a hallgatók egyike a szereplői elbeszélő által csodásnak tartott történetek mindegyikére logikus magyarázatot ad, s meg is állapítja: „Így már az egész történet érthető, egyszerű és természetes.”<sup>80</sup> A nyelvi imitáció mellett a szöveg ezzel a gesztussal is hangsúlyozza a másodlagos elbeszélő szemléletmódjának naivitását.

Ugyanakkor a szereplői elbeszélő szólama korántsem bővelkedik komikus effektusokban, nem törekszik arra, hogy humorával arasson tetszést. Az elbeszélte történetek között alig található olyan, amely komikus hatást keltene vagy anekdotikusnak lenne nevezhető. Talán csak az események sorát elindító cselekménymozzanatnak tulajdonítható ilyen vonás, melyet azonban az előadás nem aknáz ki.<sup>81</sup> Az igaz hitre való megtérés történeteként előadott elbeszélés narrátora nem mutat határozott vonzalmat sem a komikus események, sem a humoros előadásmód iránt. Narrációjára nem jellemző a kitérők beiktatása sem, a cselekmény meglehetősen célra tartott, utólag az egymáshoz látszólag lazán kapcsolódó cselekményelemek is a megtéréshez vezető út stációinak mutatkoznak.

<sup>80</sup> LESZKOV, *Kisregények és elbeszélések I*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1958, 178.

<sup>81</sup> A korrupciós tisztviselő azért koboza el az óhitűek ikonjait, és gyalázza meg az általuk leginkább tisztelt angyalportrét az arcra nyomott pecséttel, hogy visszaszolgáltatásukért cserébe pénzt követeljen. Azért van szüksége egy nagyobb összegre, mert rajtavesztett, mikor zsidó kereskedőkből próbált kenőpénzt kicsikarni. Amikor ellenőri hatáskörrel felruházva megérkezett a vizsgálat helyszínéül kijelölt városba, azonnal lepecsételtette a kereskedők boltjainak ajtaját, hogy a másnapi hivatalos ellenőrzés alkalmával fény derüljön a szabálytalanságokra. A kereskedők azonban meggyőzték, hogy 25 ezer rubelért adja át nekik a pecsétnyomót. Ennek birtokában az éjszaka folyamán a pecséteteket feltörve az előírásoknak megfelelő viszonyokat teremtettek, majd újra lepecsételték boltjaikat, mintha azok eredetileg is megfeleltek volna minden vonatkozó szabálynak. Csakhogy reggel a kereskedők visszakérlik a pénzt, mondván, hogy azt csak zálogul adták, hiszen nem is mertek volna egy magas rangú hivatalnok megvesztegetésével próbálkozni. Mi több, a pecsétnyomó visszaszolgáltatásáért cserébe további 10 ezer rubelt követelnek. Azzal érvelnek, hogy egy napig nem nyithatták ki üzleteiket, így valahogyan pótolniuk kell az elmaradt bevételt. E kétségtelenül anekdotába illő esetben ugyan egy magában képviseli a műfajra jellemző történetalakítást. Az előadásmód ugyanakkor a cselekménynek ezen a pontján is meglehetősen ütemes, tárgyyszerű, nincs nyoma sem a ráérős tempónak, sem a hangsúlyozott elbeszélőkedvnek.

*A lepecsételt angyal* elbeszélésmódjára tehát nem jellemző az anekdotikus előadásmód, a komikus effektusok szinte kizárólag a népi elbeszélő nyelvének parodisztikus imitálására korlátozódnak. Ez a tény még szembe tűnőbbé válik, ha a szöveget összevetjük a korábban már említett *Pecszerszki régiségek* című elbeszéléssel. A két mű szinte felkínálja az elbeszélésmódok összehasonlítását, mivel a két történet bizonyos szempontból egymás variációjaként olvasható, amire egyébként a *Pecszerszki régiségek* utolsó fejezete is tesz egy ambivalens utalást.<sup>82</sup> Nemcsak a hídláncon történő átkelés motívuma köti össze egymással a két mű szövegét. A Kijev eredeti alakjait bemutató *Pecszerszki régiségek* leghosszabban Malahija apó figurájánál időz el, aki azoknak az óhitűeknek a papja, akik az angol Vignol irányításával a kőhíd építésén dolgoznak, akárcsak *A lepecsételt angyal* homodiegetikus elbeszélője és történetének alakjai. A fanatikus Malahija apó célja az egyetlen igaz hitben testet öltő egység, ahogy Mark Alexander elbeszélése is a közös hitre való megtérés élményét mondja el. Csakhogy, amíg *A lepecsételt angyal* szereplői narrátora az egyetlen hit győzelmét a hivatalos pravoszláv egyház kebelére való megtérésben látja, addig Malahija apó abban reménykedik, hogy a felavatásra érkező cár a híd közepére érve majd három ujjal vet keresztet, így nyilvánítva ki az óhitűek vallásának egyedül igaz voltát. Az agg remete azt vízionálja, hogy ezt követően valamennyi orosz megtér az általa vallott egyedül igaz hitre. A várva várt esemény azonban elmarad, a hídon a cár ténykedése kimerül abban, hogy két nemesembert felszólít: álljanak kicsit arrébb, hadd lássa jobban, mi történik. A narrációt Malahija apó megjelenítése során a humor és irónia között tartott hangnem jellemzi, akárcsak az elbeszélés egésze során. (Az öreg egy özönvíz előtti tökfödőt ölt fel az ünnepi alkalomra, és egy szemétkupac tetején állva kémleli az általa megjövendőlt nagy horderejű esemény előjeleit.)

Az elbeszélés szerkezeti elvét a Malahijához hasonló „eredeti emberek” és csudabogarak bemutatása, valamint a személyes hangú emlékezés elbeszélői helyzete adja. Ez a két vonás megfelel a magyar anekdotikus hagyományból is jól ismert sajátosságoknak: a

<sup>82</sup> „»A lepecsételt angyal cselekményének színhelye, akárcsak sok más elbeszélésemé, valóban hasonlít Kijevhez, aminek az a magyarázata, hogy szívemhez nőttek a kijevi képek. De *olyan eset*, amilyen az elbeszélésben szerepel, Kijevben sosem történt, vagyis semmiféle ikont nem lopott semmilyen óhitű és nem szállította át a láncokon a Dnyeperen. Viszont valóban megtörtént a következő: egyszer, amikor a láncok már ki voltak feszítve, egy kalugai kőműves, társai megbízásából, a húsvéti istentisztelet közben *a láncokon* átkelt a kijevi partról a csernyigovira, de nem ikonért, hanem *pálinkáért*, amelyet akkoriban sokkal olcsóbban árultak a Dnyeper partján. A vakmerő küldönc megtöltött egy kis hordót pálinkával, a nyakába akasztotta, és egy rúddal a kezében – amellyel egyensúlyozta magát – szerencsésen visszatért a kijevi partra italrakományával, amelyet azon nyomban elfogyasztottak, a húsvét szent ünnepének tiszteletére. / Valóban az a vakmerő átkelés a láncokon adta számomra a *témát* az orosz fenegyerek-virtus ábrázolásához; »A lepecsételt angyal« cselekményének célja, s általában egész története azonban természetesen más, és egyszerűen az én elmém szüleménye.” (LESZKOV, *I.m.*, 101-102.) (Kiemelések az idézett szövegben.) Az híd láncán való átkelés eltérő beállítása jól jellemzi a karakteralkotó szkáz és az anekdotikus elbeszélésmód közötti különbségeket.

különc alakját középpontba állító cselekményszerkezetnek és a familiáris személyességnek. A különös alakokat felvonultató elbeszélés struktúrája egymáshoz lazán kapcsolódó egységekből építkezik,<sup>83</sup> és gyakran él a kitérő megoldásával.<sup>84</sup> Azaz lényegében egyetérthetünk Eichenbaum korábban idézett megállapításával, mely szerint a *Pecszerszki régiségek* „lényegében nem más, mint egymáshoz kapcsolódó anekdoták füzére.”

Az elbeszélésmódok rövid összehasonlító elemzése azzal a végkövetkeztetéssel zárható, hogy *A lepecsételt angyal* és a *Pecszerszki régiségek* bizonyos értelemben ugyanannak a történetnek a variációiként foghatók fel, műfajuk, elbeszélésmódjuk azonban látványosan különbözik egymástól. *A lepecsételt angyal* előadásmódja a karakteralkotó szkáz műfajának felel meg, míg a *Pecszerszki régiségek* anekdotikus narrációt alkalmaz. A két elbeszélés látványos poétikai különbségei további érvet szolgáltatnak arra, hogy az anekdotikus elbeszélésmód terminus nem helyettesíthető a szkáz műfajmegjelöléssel.<sup>85</sup>

Eichenbaum Gogol-tanulmányában lényegesen többször fordul elő az anekdota kifejezés,<sup>86</sup> mint Leszkovról írt dolgozatában, miközben *A köpönyeg* esetében a heterodiegetikus narráció következményeként eltűnik a két elbeszélésmódot elválasztó

<sup>83</sup> Elsőként a pecszerszki Cézár alakját ismerhetjük meg egy nagyotmondásra felettébb hajlamos nyugalmazott ezredes személyében, aki saját tekintélyének tulajdonítja, hogy a lebontásra ítélt kijevi városrész két igencsak lerobbant utcája mindig megmenekül valahogy az tervezett bontástól. A pecszerszki Cézárnak jó barátja a kerület rendőrfelügyelője, akit csak körzeti klasszikusnak neveznek, mert az a passziója, hogy szeret latinul társalogni. A körzeti klasszikus némi sáp fejében elnézi, hogy olyan figurák is menedékre találjanak a körzetében, akiknek nincsenek teljesen rendben a papírjaik. Így rejtőzhet el az államvallással szemben álló szekta papja, Malahija is ebben az ütött-kopott kerületben. Malahija történetét a jószágos Jefim pap alakjának bemutatása követi, aki a kelletténél jobban szerette a dorbézolást, a táncot és a vadászatot. Ezt az egyházi tematikát folytatják az Aszkoncseszki alakjához kapcsolódó rövid anekdoták is, végül *A lepecsételt angyal* kapcsán lábra kapott híresztelések felidézése rekeszti be az egyszerre nosztalgikus és komikus hangoltságú elbeszélést.

<sup>84</sup> Az említett anekdotikus alakokat megjelenítő elbeszélésbe kitérőként újabb különc alakok felvillantása, illetve a személyükhöz kapcsolódó rövid anekdoták előadása ékelődik. Ilyen például Malahija kissé bugyuta szolgájának esete, akivel az orvostanhallgatók elhitetik, hogy emberhússal vendégelték meg. Hasonló kitérőre ad alkalmat a pecszerszki Cézár csodadoktor unokaöcsének bemutatása, aki titkos recept alapján készült gyógyszerének egyetlen cseppjével minden fogfájást megszüntet, feltéve, ha alsó fogról van szó. Ugyancsak hasonló kitérő keretében esik szó Alfred von Jungrol, aki arról nevezetes, hogy ő alapította az első kijevi lapot, de a szerkesztői munkája nem volt makulátlan, ezért a lapban egymást érték a helyesbítések. „Egy ízben közzétett egy helyesbítést, mely szó szerint így hangzott: »Tegnap számunkban ebben és ebben a hasámban, ez állt: 'tűzoltó', helyesen: 'szűzanya'«”. (*Pecszerszki régiségek*, 66.) Egy másik emlékezetes helyesbítés: „Tegnap számunkban ez állt: a kijeviek túlnyomórészt onanisták – helyesen: optimisták.” (*Uo.*) A kitérés tényét az elbeszélői szólami önreflexiója is többször szóba hozza: „Ideje azonban, hogy az irodalmároktól visszatérjünk az agg Malahijához.” (*Uo.*) Egy másik példa: „Hagyjuk őket [a fenegyerekeskedő katonatiszteket] az orosz társadalom jövő kultúrtörténetének, és siessünk vissza azokhoz, akiknek közvetlen története sokkal érdekesebb számunkra” (*Uo.*, 70.)

<sup>85</sup> Leszkov más alkalommal is él az anekdotikus elbeszélésmód lehetőségével. *Vasakarat* című elbeszélése például a 19. századi anekdotizmusra jellemző parodisztikus nemzetjellemtanon alapul. A harmadik személyű, anonim elbeszélőt felléptető szöveg a német következetességből űz csúfot. A cím a főszereplő német mérnök kedvenc szavajárására utal: „Nekem vasakaratom van.” A mániákusan ismételt mondat, amellyel a szereplő alakja azonossá válik, az Alexa Károly által anekdotikus jellemzésnek nevezett eljárás egyik változatát képviseli. (Vö. ALEXA, *I.m.*, 42.)

<sup>86</sup> A Gogol-tanulmányban 21, míg a Leszkovról szóló írásban mindössze 6 alkalommal szerepel az eredeti orosz szövegben az anekdota főnév vagy ennek valamely melléknévi származéka.

egyetlen markáns jegy, a szereplői elbeszélő nyelvének imitációja. Ennek ismeretében még határozottabban vetődik fel a műfajok, illetve beszédmodok elhatárolásának kérdése: tulajdonképpen mi különbözteti meg Eichenbaum értelmezésében az ornamentális szkáz fogalmának megalapozására hivatott gogoli elbeszélői modort az anekdotikus előadásmódtól? Az anekdota szó előfordulásait áttekintve néhány jellegzetes kontextus rajzolódik ki. Az egyik szöveghely arra hívja fel a figyelmet, hogy Gogol műveihez témát keresve gyakran kért ismerősitől anekdotákat.<sup>87</sup> Egy másik szöveghely már közvetlenül *A köpönyeget* jellemezve tér ki annak anekdotikus vonásaira:

Az író szívesen elkalandozik a fő anekdotától is és közbenső anekdotákat iktat be – „azt beszél, hogy”; például az elején, a rendőrkapitány kérésével kapcsolatban („már nem emlékszem, melyik városból”), vagy Basmacskin őseiről, a Falkonet-emlékmű lovának farkáról, a címzetes tanácsosról szólva, akiből irodavezetőt csináltak, s azután az különszobát választott le magának, és ezt „kancelláriának” nevezte el stb. Köztudomású, hogy maga a kisregény is egy „irodai anekdotából” keletkezett, amely egy szegény hivatalnokról szólt, aki elvesztette sokáig kuporgatott pénzén vásárolt puskáját [...]<sup>88</sup>

A téma és a kitérések anekdotikus jellegének konstatálását a hangnem jellemzése követi, amelyről megtudhatjuk, hogy nem más, mint a „hanyag fecsegés és a bizalmaskodás stílusutánzata”.<sup>89</sup> Az elbeszélői szólam hanghordozását leíró kifejezések megfeleltethetőnek tűnnek az anekdotikus előadásmódra jellemző elbeszélőkédvnek és familiáris tónusnak. Az anekdotizmusra jellemző vonások tehát a történet, a kitérőkkel tarkított szerkezet és az előadásmód terén egyaránt megjelennek. Hogyan alakul át ez az anekdotikus elbeszélés egy

<sup>87</sup> „Puskinhoz intézett levelében (1835) Gogol ezt írja: »Legyen szíves, adjon valamilyen témát, *valamilyen nevetséges vagy nem nevetséges*, de tősgyökeres orosz anekdotát... Legyen szíves adjon témát; ötfelvonásos komédia kerekedik majd belőle, és esküszöm, pokolian mulatságos lesz!« Gogol gyakran kért anekdotákat. Prokopovicszhoz intézett levelében (1837) például: »Jules-t (vagyis Annyenkovot) nyomatékosan kérdd meg, hogy írjon nekem. Neki van miről írnia. a hivatalban bizonyára történt valamilyen anekdotába illő eset.«” (EICHENBAUM, *Hogyan készült Gogol Köpönyege*, 59.) (Kiemelések az idézett szövegben.)

„В письме к Пушкину 1835 г. Гоголь пишет: »Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, *хоть какой-нибудь смешной или несмешной*, но русский чисто анекдот... Сделайте милость, дайте сюжет; духом будет комедия из пяти актов и — клянусь — куда смешнее чорта!“. Об анекдотах он просит часто; так — в письме к Прокоповичу (1837 г.): „Жюль (т.-е. Анненкова) особенно попроси, чтобы написал ко мне. Ему есть о чем писать. Верно, в канцелярии случился какой-нибудь анекдот.“

(<http://www.opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html>)

<sup>88</sup> *Uo.*, 70-71.

„Он охотно отклоняется в сторону от главного анекдота и вставляет промежуточные — »говорят, что«; так — вначале о просьбе от одного капитан-исправника (»не помню, какого-то города«), так о предках Башмачкина, о хвосте у лошади Фальконетова монумента, о титулярном советнике, которого сделали правителем, после чего он отгородил себе особенную комнату, назвавши ее »комнатой присутствия« и т. д. Известно, что и самая повесть возникла из »канцелярского анекдота« о бедном чиновнике, потерявшем свое ружье, на которое долго копил деньги [...]"

<sup>89</sup> *Uo.*, 71. („общий характер сказа в черновых набросках отличается еще большей стилизацией под небрежную болтовню и фамильярность")



másik beszédmóddá? Ezt a sajátos metamorfózist Eichenbaum értelmezése két poétikai megoldással magyarázza. Az egyik a szójáték szerepének felértékelődése, az „általános szójátékstílus.”<sup>90</sup> A másik a „deklamálónak” nevezett hangnem megjelenése a komikus fecsegés mellett. Ennek a tónusnak Eichenbaum nagy jelentőséget tulajdonít, lényegében azt állítja, hogy e hangnem megjelenésének lesz a következménye, hogy az elbeszélés kilép az anekdotizmus keretei közül: „a komikus elbeszélésmódot hirtelen szentimentális-melodramai kitérés szakítja meg, az érzékeny stílus jellemző módszereivel. Ezzel a megoldással érte el Gogol azt, hogy *A köpönyeg* egyszerű anekdotából groteszkké emelkedett.”<sup>91</sup>

Ennek az érvelésnek a meggyőző voltával kapcsolatban több okból is kétségek támadhatnak a tanulmány olvasójában. Miért lenne összeegyeztethetetlen az anekdotikus elbeszélés komikuma a groteszk minőséggel? Aki a *Švejket* olvasta, meggyőződhetett róla, hogy anekdotikus narráció és groteszk remekül megfér egymással. Másfelől erősen tetten érhető az interpretációnak az az igyekezete, hogy *A köpönyeg*et a szóművészet példaszerű megvalósulásaként állítsa be. Az érzelmes, filantróp szakaszokról Eichenbaum megállapítja, hogy az ott megnyilvánuló nézőpont nem azonosítható a szerző saját érzelmeivel. Ezt a véleményt fenntartások nélkül oszthatja a mai olvasó is, hiszen a szövegben nyilván nem a biográfiai szerző hangja, hanem az elbeszélő szólama hallható. Az azonban már megítélés kérdése, hogy az elbeszélői szólamnak ez a rétege miként viszonyul az implicit szerző feltételezett értékrendjéhez, s egyáltalán nem szükségszerű, hogy *A köpönyeg* olvasója fenntartások nélkül ossza Eichenbaum álláspontját, amely azt sugallja, hogy a „deklamáló” hang csupán egy másik nyelvi szerep, s funkciója kimerül ebben a színpadi alakításban. A tanulmány tulajdonképpen azt sugallja, hogy erre a célra bármely más hangnem megfelelt volna, a lényeg csupán az, hogy a nyelvi szerepjáték számára kellő tér nyíljon. Ez a közelítésmód jól láthatóan a szójáték-stílus összefüggésébe igyekszik illeszteni a hangnemváltást: nem az alkalmazott tónus maga, hanem a hangnemváltás ténye a fontos. Ebből a nézőpontból tekintve a „hang-szóviccek” magasabb rendűek, művészebbek az értelmi

<sup>90</sup> *Uo.*, 68. (общий каламбурный стиль)

<sup>91</sup> *Uo.*, 72.

„[К]омический сказ внезапно прерывается сентиментально-мелодраматическим отступлением, с характерными приемами чувствительного стиля. Этим приемом достигнуто возведение „Шинели“ из простого анекдота в гротеск.”

Ez a tézis olyan meghatározó funkciót tölt be a tanulmány gondolatmenetében, hogy Eichenbaum néhány oldallal később szinte változatlan formában megismétli: „Az első részben felvázolt rajz, melyben a merőben anekdotaszerű elbeszélés melodramai és ünnepélyes szavalással fonódik össze, *A köpönyegnek* mint groteszk egésznek a szerkezetét is meghatározza. (*Uo.*, 74)

„Этот намеченный в первой части рисунок, в котором чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет и всю композицию »Шинели« как гротеска.”

szójátékoknál, ennek megfelelően az elbeszélői narráció esetében szintén a nyelvi játék a meghatározó, s e sajátosság olvasásban történő érvényre juttatása érdekében el kell tekintenünk a szöveg értékrendjére utaló szemantikai vonatkozásoktól.

Két hangnem váltakozása egy hosszabb elbeszélésben meglehetősen megszokott jelenség. A „szentimentális” és a komikus hang kettősségéből nem teljesen megalapozott azt a következtetést levonni, hogy a mű poétikai elve a hangnemek szabad játéka. A szóművészet elmélete és a szövegolvasás empirikus tapasztalata nem támasztja alá egymást meggyőző módon. Az interpretációra az elmélet igazolásának feladata hárul, ezért az olvasat olykor látványosan eltúlozza egy-egy korántsem szokatlan vagy rendhagyó poétikai megoldás jelentőségét. (Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy kétségbe vonnám az ornamentális szkáznak mint elbeszélő formának a létezését. Ugyanakkor úgy vélem, hogy Eichenbaum a vele kortárs epikai jelenségek prózapoétikai eljárásainak eredetét igyekszik visszakeresni Gogol elbeszélésében, s az eredet felmutatására irányuló igyekezet azzal párosul, hogy Gogol művének újszerűségét, normaszegő voltát meglehetősen túlhangsúlyozza.)

#### *Az anekdotikus elbeszélésmód és a szkáz narratív sajátosságainak összevetése*

Tekintsünk el most a szkáz Eichenbaumtól származó meghatározásaival kapcsolatban felvetett terminológiai bizonytalanságoktól, s Wolf Schmid definícióira hagyatkozva vessük össze az anekdotikus narráció jellegzetességeit a karakteralkotó, illetve az ornamentális szkáz műfaji sajátosságaival!

Schmid a karakteralkotó szkáznak hét jellemző vonását különbözteti meg: (1) narratorialitás, (2) a szellemi horizont korlátozottsága, (3) kéthangúság, (4) szóbeliség, (5) spontaneitás, (6) köznyelviség, (7) dialogicitás.<sup>92</sup>

A (1) narratorialitás kifejezés azt a követelményt hivatott jelölni, hogy a szkáz az elbeszélői szólam szintjén jelentkezik. Lényegében az átélt beszéd és a hozzá hasonló vegyes formák kizárására hivatott, amelyeknek közös jellemzője, hogy a szereplő nyelvhasználatának jellegzetességeit az elbeszélő szólama részleges imitáció keretében idézi fel. A (2) kritérium arra vonatkozik, hogy a szkáz szereplői elbeszélőjét a szerzőtől jól érzékelhető intellektuális távolság választja el. A szkáz narrátora a népből való, nem hivatásos elbeszélő, akinek előadását bizonyos naivitás és némi esetlenség jellemzi. Ez a tapasztalatlan elbeszélő nem képes saját

---

<sup>92</sup> SCHMID, *I.m.*, 170-172.

előadását ellenőrzése alatt tartani. Így jön létre a szkázra jellemző feszültség aközött, amit a narrátor mondani szeretne, és amit ténylegesen mond. Schmid értelmezése szerint a népből való elbeszélő nélkül a karakteralkotó szkáz elveszíti körvonalait. A (3) kéthangúság műfaji követelménye arra utal, hogy ebben a szkáz formában a narráció két szólama, az elbeszélő és a szerző szólama között oszlik meg.<sup>93</sup> A (4) szóbeliség fogalma nem igényel részletes magyarázatot, az orális nyelv imitációjának kritériumára vonatkozik. A (5) spontaneitás szorosan ehhez a követelményhez kapcsolódik, az elbeszélés improvizált, előadás közben formálódó jellegére utal. E sajátosságából fakadóan az elbeszélés nem feltétlenül egyenesvonalú, következetesen a cél felé haladó folyamatként jelenik meg. A (6) köznyelvi jelleg az oralitás következménye: a népből származó elbeszélő előadásmódjában vulgáris elemek és hibás grammatikai szerkezetek is megjelenhetnek. Ez azonban nem zárja ki, hogy a szövegben az irodalmi nyelv is szerephez jusson. A (7) dialogicitás az élőszóban elhangzó előadásmódból eredő következmény. A hallgatóság közbe szólhat, megjegyzéseivel, kérdéseivel megszakíthatja az előadást, illetve a másodlagos elbeszélő szólama is tartalmazhat olyan mozzanatokot, amelyek a hallgatóság reakcióira utalnak.

A felsorolt sajátosságok közül a szóbeli (4) jelleg nyilvánvalóan közös vonása a karakteralkotó szkáznak és az általam anekdotikus elbeszélésmód nevezett elbeszélői modornak. Az orális jelleggel az anekdotikus narráció esetében kisebb-nagyobb mértékben szintén együtt jár a spontaneitás (5) illúziójának felkeltése. Hasonló a helyzet a dialogicitással (7) is, ugyanakkor ez a sajátosság a 20. századi magyar anekdotikus prózában gyakran inkább az olvasó megszólításának formájában jelentkezik. A magyar anekdotikus hagyomány nem ragaszkodik minden áron a szóbeli elbeszélés narratív szituációjának szimulálásához (bár erre a megoldásra is több példát találunk), hanem elsősorban a befogadóhoz forduló közvetlenség élőbeszédre emlékeztető formáihoz vonzódik. A hétköznapi nyelv (6) iránti nyitottság csak korlátozott mértékben jellemző a 19. századi magyar anekdotizmusra, a vulgáris fordulatokat is felhasználó, az elbeszélői szólamban látványos nyelvtani hibákat is alkalmazó stilizáció nem tartozik megszokott eljárásai közé. Még a magyar anekdotizmus beszélt nyelv iránt legnagyobb fogékonyságot mutató 20. századi változata, Tersánszky elbeszélésmódja is kifejezetten óvatosan bánik az alulstilizálás poétikai eljárásával.

---

<sup>93</sup> Schmid terminológiája ebben az esetben némi korrekcióra szorul, hiszen csak autobiografikus narratíva esetén feltételezhető az elsődleges elbeszélő és a szerző azonossága. Szerencsésebb lenne az elsődleges és másodlagos narrátor terminusok használata. Ennek megfelelően ugyancsak egzaktabbnak tűnik a (2) kritérium kapcsán szintén a két elbeszélő közötti intellektuális távolságról beszélni.

A kéthangúság (2), a két elbeszélői szólam szintén nem tekinthető műfaji követelménynek az anekdotikus narráció esetében, bár viszonylag gyakran előfordul, Cholnoky Viktor Trivulzio-novelláiban és Kosztolányi Esti-gyűjteményeinek számos darabjában például visszatérő elem. Még kevésbé sorolható a kötelező műfaji elvárások közé az elbeszélő korlátozott szellemi horizontja (3), az elsődleges elbeszélő – és a történetet előadó, intradiegetikus narrátor mentális képességei között mutatkozó távolság, melyet Schmid elengedhetetlen műfaji kritériumként tart számon. Ennek a távolságnak a megkonstruálása, illetve hangsúlyozása még a Kakukk Marci-regényektől is távol áll, pedig a szereplői elbeszélő csavargó életformája, nem egészen szabályszerű neveltetése első pillantásra megfelelni látszik a népből származó szereplői elbeszélő műfaji követelményének. Csakhogy Marci éppen csavaros eszével tűnik ki a regényalakok közül, műveltsége némiképp rendszertelen ugyan, de messze meghaladja azt a szintet, amely társadalmi státuszának megfelelné. Nem hivatásos író, de született elbeszélő, mi sem áll távolabb előadásmódjától, mint az ügyetlenség vagy az esetlenség. Valójában nem a népből való figura, hanem outsider, tudatos kívülálló, aki nem akar beilleszkedni a társadalom által felkínált keretek közé. Ha mentalitását összevetjük az olyan Tersánszky-művek heterodegetikus narrátoraiéval, mint például a *Legenda a nyúlpanaprikáról*, azt tapasztalhatjuk, hogy sem a beszédmód, sem az szellemi képességek, sem a mentalitás tekintetében nem mutatkozik jelentős távolság közöttük. Végül az anekdotikus elbeszélés módjában nem állíthatjuk azt sem, hogy elengedhetetlen követelménye lenne a narratoriális jelleg (1) abban az értelemben, hogy az anekdotikus beszédmód nem juthat érvényre az elbeszélői szólam által imitativ módon megidézett szereplői beszédben.

Mint a fentiekből kitűnik, csupán egyetlen olyan műfaji kritérium található az alakteremtő szkáz jellegzetességei között, amely minden további megszorítás nélkül általánosan érvényesnek tekinthető az anekdotikus narrációra is: az orális jelleg. A szóbeliséghez közvetlenül kapcsolódó jellemzők esetében (mint a spontaneitás, a dialogicitás és a hétköznapi nyelv iránti nyitottság) ugyan alkalomszerűen, bizonyos művek esetében jól érzékelhető párhuzamok mutatkoznak a két elbeszélő forma között, de ezek a rokon jegyek nem szükségszerű kellékei az anekdotikus elbeszélés módjának, és a hasonlóságok mellett mennyiségi és minőségbeli különbségek is megjelennek. Az eltérések forrása a népből való másodlagos elbeszélő felléptetésének a szkáz műfajától elválaszthatatlan követelménye. A másodlagos narrátor szerepeltetéséből következik a kötelező kéthangúság előírása, s mivel a karakteralkotó szkáznak konstitutív eleme a népből való figura narratív produkciója, az olyan szereplői megnyilatkozás, amely egyszersmind nem elbeszélői tevékenység is, kívül esik a szkáz műfaji kategóriáján. Ha a népi figura beszédmódja csak felidéződik a narrátor imitativ előadásában, de

nem alkot önálló elbeszélői szöveget, nem beszélhetünk szkáz formáról. A másodlagos narrátor elbeszélői tevékenysége mindig a jelenlévő hallgatóság előtt zajlik: ez a rögzített narratív szituáció kötelező érvényű. Éppen ezért nem elegendő, ha az önmagát írott szöveggént meghatározó elbeszélés megidézi az élőbeszédre jellemző spontaneitás és a dialogicitás képzetét, az imitációs gesztusoknak erősebbnek kell lenniük, az írott szövegnek ténylegesen elhangzó szöveggént kell hatnia. A hétköznapi nyelv erőteljes jelenlétének igénye a népi elbeszélő szerényebb műveltségét, szerényebb szellemi képességeit hivatott szemléltetni, tehát az alak valóságosságát hivatott garantálni. Mindezek alapján megállapítható, hogy a népi elbeszélő felléptetésének követelménye a karakteralkotó szkázt és az anekdotikus narrációt a műfajpoétika más vonatkozásait tekintve is távolítja, illetve elválasztja egymástól.

Az ornamentális szkáz nem léptet fel népi elbeszélőt, hanem harmadik személyű, heterodiegetikus narrátort alkalmaz, ezért nevezte Vinogradov a szkáznak ezt a típusát szerzői szkáznak.<sup>94</sup> Nem áll-e közelebb ez az elbeszélő forma az anekdotikus narrációhoz, mint a karakteralkotó szkáz, hiszen annak anekdotizmustól eltérő vonásai elsősorban a szereplői elbeszélés kötelező követelményeiből fakadtak. A „szerzői szkáz” terminus azt sugallhatja, hogy ez a forma kiiktatja mindazokat a narratív sajátosságokat, amelyek eltávolítják egymástól a karakteralkotó szkázt és az anekdotikus elbeszélésmódot. Ha az ornamentális szkáz Schmid által megfogalmazott műfaji jellegzetességeit áttekintjük, világossá válik, hogy erről koránt sincs szó. Az ornamentális szkáz műfajának elvárásrendszere ugyanis olyan elemeket tartalmaz, amelyek idegenek a magyar anekdotizmus hagyományától. Schmid Eichenbaum elemzésére visszautaló meghatározása szerint az ornamentális szkáz személytelen elbeszélőt alkalmaz, aki különböző maszkokban lép fel. A narrátor nem fogható fel személyiségként, hanem eltérő hangok és hangnemek egész spektrumának összefoglaló kerete, olyan csomópont amelyben egybefutnak a különböző verbális gesztusok és stiláris vonulatok.<sup>95</sup> A magyar anekdotikus hagyományra ezzel szemben a személyesség és a familiaritás jellemző. A narratori szöveg nem válik személytelenné, hiszen az olvasót és/vagy története hőseit személyes ismerőseként kezeli. Ezek a familiáris viszonyok a narrátornak is személyiséget kölcsönöznek. Ezzel magyarázható, hogy Mikszáth műveiben nem ritkán olvashatók olyan autobiografikus vagy autofikciós szakaszok, mint például a *Kisértet Lublón* bevezetésében.

Az ornamentális szkáz ellentétek metszéspontján helyezkedik el, a szóbeliség és az írásbeliség, az irodalmi nyelv és a folklór egyaránt helyet kap benne. Ez a sajátosság látszólag a magyar anekdotikus próza közelébe helyezi, hiszen ahogy korábban említettem, a magyar anekdotikus

<sup>94</sup> Vö. SCHMID, *I.m.*, 168.

<sup>95</sup> *Uo.*, 175.

hagyományra az előbeszéd bizonyos sajátosságainak imitálása és az irodalmi nyelv együttélése jellemző. Az elbeszélés nem igyekszik mindenáron a ténylegesen előszóban elhangzó előadás látszatát kelteni, gyakran az előbeszéd oldottságát követő írásműként prezentálta önmagát. A hangsúlyozott poétizáltság az ornametális szkáz konstitutív eleme, ennek híján karakteralkotó szkázzá alakulna, hiszen az oralitás uralkodó volta ennek a műfaji változatnak a jellemzője. A személytelenség és a poétizáltság kiemelkedő szerepe egyfajta experimentális jelleget kölcsönöz a műfajnak. Az anekdotikus elbeszélésmódra ez a hangsúlyozott kísérletező hajlam korántsem jellemző. Bár jelen értekezés éppen annak bemutatására vállalkozik, hogy az anekdotikus hagyomány idejétmúlt, avítt voltára vonatkozó kijelentések egyoldalúak és leegyszerűsítők, az újításra vállalkozó művek nem a radikális poétikai kísérletezés, hanem a hagyományörzés és átértelmezés kettős elvének jegyében alakították át a 19. századból örökölt narratív tradíciót.

Wolf Schmid szkáz-meghatározásait az anekdotikus előadásmód jellegzetességeivel összevetve arra a konklúzióra juthatunk, hogy az anekdotikus elbeszélésmód és a szkáz típusú elbeszélés narratív sajátosságait tartalmazó halmazoknak van ugyan metszete, de mindkét elbeszélésmód rendelkezik olyan elengedhetetlen műfaji követelményekkel, amelyek a másiknak korántsem meghatározó jellemvonásai. Vagy teljesen hiányoznak a másik elbeszélésmód elvárásrendszeréből és gyakorlatából, vagy az adott poétikai eljárás, amely az egyiknél elengedhetetlen követelmény, a másiknál csupán esetlegesen és szórványosan fordul elő. A két beszédmód tehát nem azonosítható egymással, illetve egymás speciális változataiként sem foghatók föl. Következésképp a szkáz terminus nem alkalmas annak a narratív formának a megnevezésére, melyet anekdotikus elbeszélésmódként tartunk számon.

## Erotika, vitalitás, mámor

Móricz prózájának az anekdotikus hagyományhoz fűződő viszonyát a recepció már korán szóba hozta, s még az anekdotától ideológiai okok miatt idegenkedő marxista irodalomtörténet-írás sem vonta kétségbe e hatás jelenlétét Móricz életművében. Czine Mihály például így fogalmaz Móricz 1905 és 1908 közé eső pályaszakaszának jellemzése során: „Nem számúzi művészetéből az anekdotát. A benne lévő művészi lehetőségeket, humort, csattanót, megfigyelést, tömörséget kiaknázza, anekdotákat jellemzőként, betétként, stíluszínezésként felhasznál műveiben, önálló anekdotává is átír nemegyszer [...]”<sup>96</sup>. E megengedőnek tetsző attitűd határai ugyanakkor meglehetősen szűkre szabottak. Az anekdotikusság jelenségét Czine a korai művek sajátosságaként állítja be, az írói pálya olyan állomásaként értékeli, amelyet később meghalad az érett művész: „az anekdotizmus leküzdve érett művek alkotásához vezetett.”<sup>97</sup> Móricz poétikája e megközelítés értelmében – a Hegel nyomán elterjedt marxista terminológia kedvelt fordulatát idézve – mintegy „megszüntette őrizte meg” az anekdotikusság néhány sajátosságát, miközben az anekdota esszenciális vonásaitól már elszakadt, tehát az anekdotából eredeztethető elemek egy lényegét tekintve nem-anekdotikus elbeszélésmód alkotóelemeivé váltak. Ez a perspektíva kijelöli az anekdotikussággal szemben tanúsított értelmezői tolerancia másik határvonalát, azt az alapelvet, melynek értelmében az érett Móricz művészetében az anekdotikus vonások csupán alárendelt szerepkörben, a megjelenített világ sajátosságaként, illetve a szereplők magatartásának jellegzetességeként jutnak szerephez, miközben az elbeszélői szólam maga érintetlen marad a műfaj befolyásától. Erre a határozott megkülönböztetésre azért volt szüksége a marxista értelmezési gyakorlatnak, hogy az anekdotának és az anekdotizmusnak tulajdonított „maradi” szellemiség és a Móricz prózájának tulajdonított szemléletmód közé átjárhatatlan falat emelhessen.

Az anekdotikusság problémáját egészen a legutóbbi időkig az újabb Móricz-recepció sem kísérelte meg új kontextusba helyezni.<sup>98</sup> Talán Benyovszky Krisztián *Móricz Mikszáthot olvas*

<sup>96</sup> CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond útja a forradalmakig*, Budapest, Magvető Kiadó, 1960, 233.

<sup>97</sup> *Uo.*, 234.

<sup>98</sup> A Móricz-recepció az utóbbi másfél évtizedben jelentős megújuláson ment keresztül, s ez az öröndetes folyamat számos új közelítésmódot eredményezett. Az említett szemléletváltás ugyanakkor nem járt együtt az anekdotikus beszédmód szerepének és hatókörének ártértelezésével: Györffy Miklós (egyébként több vonatkozásában új utakat kereső) tanulmányában alig módosít az anekdotikusság hagyományos, egyoldalú interpretációján: „A szétfolyó, epizodikus-anekdotikus szerkezet a figyelemelterelő-önámító közösségi védekező mechanizmus képeként is értelmezhető. Az epikai késleltetés az igazsággal való szembenézés folytonos elodázásának képeként.” (GYÖRFFY, *I.m.*, 49.) Szilágyi Zsófia Móricz-monográfiájában a környezetet ábrázoló funkció kiemelése az anekdotikus narráció miatti mentegetőzés megszokott gesztusával kapcsolódik össze:

című írását tekinthetjük az első ilyen jellegű próbálkozásnak, amely azonban – túl azon, hogy érezhető távolságtartással foglalja össze a Móricz-próza anekdotikusságát érintő korábbi szakirodalmat, illetve *A kis vereshajú* című regény kapcsán explicit fogalmazással is nyilvánvalóvá teszi: a tanulmány szerzője számára nem hordoz negatív jelentést a „mikszáthos” jelző – nem nyújtja részletesebb vizsgálatát sem a Móricz-próza anekdotikus vonásainak, sem ezek hagyományhoz fűződő viszonyának.<sup>99</sup>

Ha megpróbálunk eltekinteni a vonalas ideológiai futamoktól és az enyhén militáns retorikától – például az olyan jellegű kifejezésektől, mint „az anekdota legyűrése”<sup>100</sup> –, Czine Mihály interpretációjában akár értéklehető észrevételekre is találhatunk. Az elbeszélői szólam nyelvi modalitásának egyik jellegzetességét viszonylag pontosan írja le Czine, amikor így fogalmaz: „Megritkítja, majd egészen elhagyja a »komázó« közbeszólásokat és az olvasóval való összekacsintásokat.”<sup>101</sup> Ennél fontosabb azonban az a Móricz elbeszélésmódjára általánosan jellemző sajátosságot érintő megállapítása, amely a narráció személyességét és az élőbeszédhez igazodó nyelvhasználatot az anekdotikus előadásmód mikszáthi hagyományával hozza összefüggésbe.<sup>102</sup>

Ez a korlátozott érvényű tolerancia azonban, mint láttuk, igyekszik az anekdotikus beszédmód hatókörét szűkre szabni, alárendelt narratív eljárásként bemutatni. E megközelítés nyomán alakult ki az az elterjedt vélekedés, mely szerint az olyan jelentősebb regényekben, mint például a *Kivilágos kivilradtig* a narratori szólam mentes az anekdotikus hangoltságtól, csupán önmagától elidegenítve, kizárólag az alakok jellemzésére használja az anekdotikus beszédmód kellékeit. Abban az esetben, amikor az elbeszélés anekdotikus karaktere nem helyezhető el sem a később meghaladott pályaszakasz, sem az alárendelt narratív eszköz diszkurzív kontextusában, Czine a komor háttér felemlítésével igyekszik megteremtteni a realizmushoz illő komolyságot, mint azt a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* rövid értékelésében láthatjuk: „[a regény] derűs felszínét komoly sejtelmek borzolják”.<sup>103</sup> Végül újabb elemként a szerző személyére vonatkozó érvet alkalmazva a komoly társadalomkritikába belefáradt író

---

„Móricznál éppen ezért nem írói kényelmességből született megoldás lesz az anekdotázás: a regény az elodázás, elfedés technikáját mutatja meg ezzel.” (SZILÁGYI Zsófia, *I.m.*, 349.)

<sup>99</sup> BENYOVSZKY Krisztián, *Fosztogatás. Móricz-elemzések*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2010, 179-193.

<sup>100</sup> CZINE, *I.m.*, 233.

<sup>101</sup> CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond = A magyar irodalom története V. 1095-1919*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965, 151-215, i.h.159.

<sup>102</sup> „[...] Mikszáth az író és olvasó közötti távolság helyébe a beszélő és a hallgató közötti közvetlen kapcsolatot tette; olvasáskor mintha az író beszédét is hallanánk, az elbeszélés hangja helyett az elbeszélőt, az első személy közvetlenségét ott is, ahol az elbeszélés harmadik személyben szól. Mikszáth művészetéből ezt a közvetlenséget, az élő szó üdőségét, a személyes jelenlétet hozza tovább Móricz.” (CZINE, *Móricz Zsigmond útja a forradalmakig*, 232.)

<sup>103</sup> CZINE, *Móricz Zsigmond*, 172.



kikapcsolódás iránti igényére hivatkozik. Bár Czine „egységes, érett műnek nevezi” a kisregényt, a mélységre és az alkotó személyére apelláló retorikával mégis elkülöníti az életmű fő sodrától, mintegy időleges kitérőként állítja be.

Az alábbiakban elsőként a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* szövegében igyekszem nyomon követni az anekdotikus elbeszélésmód felhasználását és funkciójának átalakulását, majd a *Kivilágos kivraddig* kapcsán szembesítem saját olvasatomat azzal a befogadói stratégiával, mely az anekdotikus elbeszélést pusztán a szereplők világát jellemző eljárásaként fogja fel.

### *Vitalitás, erotika és anekdotikusság (Nem élhetek muzsikaszó nélkül)*

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* anekdotikus karakterének tipikus értelmezését immár nem Czine Mihályt citálva, hanem írásának jelöletlen forrását, Dóczy Jenőnek a regény színpadi változatáról írt, Nyugat-beli kritikáját idézve szemléltetem: „Azért is nevezetes ez a kis regény, mert benne összetalálkozik Móricz Zsigmond és kezét fog Mikszáthtal. Egy-két órácskára egészen mikszáthi lesz maga is.”<sup>104</sup> (Mindez Czinénél így hangzik: „Mintha egy-két órácskára a mindig lázadni és reménykedni akaró Móricz kezét fogna a lemondóan bölcs Mikszáthtal.”<sup>105</sup> A kézfogás motívuma, valamint az „egy-két órácskára” fordulat kétségtelenné teszi az átvétel tényét. Megjegyezhető, hogy az alkotó személyére hivatkozó érvelés retorikai fogása is Dóczytól származik. A következőkben azt szeretném bemutatni, hogy Móricz kisregénye úgy alkalmazza az anekdotikus elbeszélésmód eljárásait, hogy közben korántsem lesz „egészen mikszáthi”. Móricz műve úgy mutat kétségbe vonhatatlanul anekdotikus jelleget, hogy közben meg is újítja az anekdotikus hagyományt. Az elbeszélés anekdotikus karaktere tehát nem az átmenetileg kísértő múlt, hanem az átalakuló és folytonosan jelenlévő hagyomány képletével ragadható meg.

Bár érdeklődésem elsősorban az anekdotikus elbeszélés újszerű sajátosságaira irányul, röviden mégis áttekintem azokat az anekdotikus vonásokat, amelyek jól érzékelhetők a hagyományos anekdotikus elbeszélésmód felől közelítő olvasat számára is. Már a téma is ismerős lehet, hiszen a családi perpatvar, a házastársak veszekedése a 19. századi anekdotikus életképek gyakori témája. Az összetűzés anekdotikus mederben tartásának fontos kelléke, hogy a kisregényben nem tűnik valószínűnek a fiatal házaspár végleges szakítása, tehát a szöveg szinte folytonosan anticipálja a megnyugtató befejezést, a kibékülést. A cselekmény kibontakozásában

<sup>104</sup> DÓCZY Jenő, *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, Nyugat, 1924/4, 264.

<sup>105</sup> CZINE, *Móricz Zsigmond útja a forradalmakig*, 172.

meghatározó szerephez jutnak az anekdotikus fordulatok és csattanók. Pólika hajlandóságát a kibékülésre Balázs Kisvicákné hamis beszámolójával támogatja meg. A vagyont felprédáló „cigánylakodalom” álhíre be is válik, Pólika alig várja az alkalmat, hogy hazatérhessen. Az anekdota csattanója az utolsó fejezetbe kerül – jóllehet az olvasó már korábban sejti, hogy Kisvicákné beszámolójának hitele erősen kétséges –, mikor is Pólika nagy elképedésére mindent ugyanolyan rendben talál odahaza, ahogy annak idején hagyta. A fiatalok konfliktusát feloldó végkifejlet szintén egy anekdotikus furfangnak köszönhető: Zsani néni levelet írat Balázsnak, amelyben Pólika arra kéri a férjét, hogy szöktesse meg a nagynénik házából.

A kisebb jelentőségű cselekményelemek között szintén gyakran megfigyelhető az anekdotára jellemző történetalakítás. Amikor Balázs a kirobbant veszekedés nyomán elmegy hazulról, a szánban kétfelől egy-egy cigányt ültet a térdére, és úgy húztatja velük az éjszakában. Később a feleségét követi hangos zeneszóval a falusiak szájtó csodálkozása közepette. Pepi néniről kiderül, hogy ő az ellenség hadtápjá, ő süt-főz a szemben lévő kocsmában magát muzsikáltató Balázsnak. A humoros történetet újabb csattanóval toldja meg az elbeszélés, amikor kitudódik, hogy Balázs már napok óta nincs a kocsmában, így Pepi néni a muzsikás cigányokat etette a válogatott falatokkal. Az alakok zsánerfiguraszerű vonásai ugyancsak ismerősek a 19. századi anekdotikus elbeszélésekből. Első pillantásra a három nagynéni figurája maradéktalanul megfelelni látszik e kategóriának. Pepi néni a jószívű, de szeretetteljesen zsörtölődő változatot képviseli, Zsani néni a szigorú és határozott típust, míg Mina a nagyothalló és rövidlátó öregasszony komikus szerepkörét kapja. Jellegetesen anekdotikus alak Borcsa is, aki akkor hagy fel asszonya vigasztalásával, akkor véli menthetetlennek a helyzetet, amikor megtudja, hogy az levelet kapott az úrtól: „A más, tekintetes asszony. A más. Akkor menni kell. Aj, uramisten levelet!... No hát akkor egy szót se szóltam... Ha levelet... az én Matyi öcsém is, a szegény, levelet kapott eccer: már másnap a vármegye tömlöcében vót.”<sup>106</sup>

A cselekményvezetés és az alakformálás mellett a narrátori szólam nyelvi modalitása is mutat olyan jegyeket, melyek az anekdotikus beszédmód kellékei közé tartoznak. Ilyen a humoros fordulatok gyakori alkalmazása: „Pólika lehajtotta a fejét, s mint egy bűnös ment előre, a három öreg néni úgy kísérté be, mint a véstörvényszék három bírāja” (742.); „[a sor] legvégén Mina néni [ment], mint egy drabant” (749.); „Mina néni, mint egy nagy, kövér gyöngytyúk billegett elegánsan foteljéig” (749.); „Pepi néni fújta a kását” (771.). Az egyik legszembetűnőbb jellegzetesség a narráció személyessége, ami alatt ebben összefüggésben azt értem, hogy az

<sup>106</sup> Itt és az alábbiakban a következő szövegkiadásra hivatkozom: MÓRICZ Zsigmond, *Regényei és elbeszélései I. Regények 1909-1914*, Budapest, Magyar Helikon, 1962, 736. A továbbiakban az oldalszámokat a főszövegben, zárójelben adom meg.

elbeszélő nyilvánvalóvá teszi a szereplőkhöz fűződő viszonyát. Ez a viszonyulás ugyanakkor elsősorban nem értékítéletekben nyilvánul meg, hanem intenzív érzelmi impulzusokban. Az elbeszélő úgy viszonyul az általa megjelenített alakokhoz, mintha azok személyes ismerősei lennének. A Pólikára vonatkozó jelzők és megjegyzések különösen gyakran élnek ezzel a megoldással, rendre láthatóvá teszik az elbeszélő gyönyörködését: „a friss drága kis háziasszony” (723.); „még azt az ennivaló kis gömbölyű állat is fölszegte haragosan, konokul” (739.); „mint egy kis virágbimbó a vén karók közt” (749.); „Pólika úgy nézett maga elé, mint egy drága, édes kis apáca, Balázs pedig mint egy medvebocs.” (749.) Mint az utóbbi példából is kitűnhetett ez a személyes érzelmi viszony nemcsak Pólikával, hanem más szereplőkkel szemben is megnyilvánul. Pepi nénivel kapcsolatban például ilyen kifejezések olvashatók: „jó kis szívével”, „az ő gyenge kis lelke” (745.), de még az olyan marginális szereplő is kiérdemelheti az elbeszélő személyes viszonyulását, mint „Gergő, a rosszcson” kocsis. (740.) Az elbeszélőnek ez a személyes érintettség összefüggésbe hozható Móricz prózájának egyik legkedveltebb és legvirtuózabb narratív eljárásával, az átélt beszéd alkalmazásával. Flaubert-től eltérően Móricz ezt az eljárást nem a szenvtelenség, hanem a szenvedélyes átéltség jegyében használja fel. Műveinek narrátorai többnyire nem tárgyyszerűen és távolságtartóan közvetítik, hanem intenzíven átéli a szereplők heves érzéseit, indulatait.<sup>107</sup> Ez a narrációs technika nem jellemző sem a realizmus, sem a naturalizmus által preferált elbeszélői szerepekre. Alak és narrátor ilyen közelsége ugyanis nem egyeztethető össze az elbeszélő világra abszolút tekintélyként alapillantó narratori onnipotenciával, mivel az intenzív érzelmi involváltság következményeként az elbeszélő bizonyos mértékig részévé válik a megjelenített világnak, ami kikezdi teljes különállását.<sup>108</sup> Ez az intenzív érzelmi viszony, legyen bár elfogadó vagy elutasító, közös tapasztalattá, a „mi világunkká” formálja a megjelenített miliőt, szemben az impassibilité elvével, amely elszigeteli egymástól a figura és az elbeszélő szféráját. Az erőteljes érzelmi átéltségnek köszönhetően ennél az elszigeteltségnél határozottan kollektívebb viszony jön létre Móricz prózájában, ahol nemcsak a szereplők tekintenek magukra gyakran egyfajta közösség részeként, de az elbeszélő is személyes viszonyként éli át az alakjaihoz és az ábrázolt

<sup>107</sup> Móricz elbeszélésmódjának ezt a sajátosságát már Schöpflin Aladár is érzékelte. Vö. SCHÖPFLIN Aladár, *Móricz Zsigmondról*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 202-203.

<sup>108</sup> Ez a Móricz elbeszélésmódjára általában is jellemző érzelmi érintettség nehezen írható le a genette-i narratológia terminológiájával. Genette fogalomrendszerét használva csupán annyit mondhatnánk, hogy a heterodiegetikus narrátor a nulla fokalizációt a belső fokalizációval váltakozva alkalmazza. Csakhogy a fokalizáció típusát Genette-nél alapvetően az információ mennyisége határozza meg, hogy a narrátor többet, ugyanannyit vagy kevesebbet tud, mint a szereplő. Az elbeszélő érzelmi beállítódását, helyeslését vagy ellenérzését stb. nem képes kifejezni. Ezért merült fel az újabb narratológiai irodalomban, hogy a korábban elavultnak vélt, s a fokalizáció fogalmával végképp leváltottnak tekintett point of view terminus bizonyos esetekben megfelelőbb az elbeszélő pozíciójának leírására, mint Genette kategóriarendszere. (Vö. *Handbook of Narratology*, 121-122.)

világhoz fűződő kapcsolatát. Ezzel magyarázható, hogy miközben Móriczra cseppet sem jellemző a rejtőzködő elbeszélő szerepköre, egyes műveiben – többek között a *Kivilágos kiviláradtig* című regényben is – az önálló elbeszélői szólam látványosan háttérbe szorul. Az átélt beszéd alkalmazása ugyanis lehetőséget teremt az elbeszélő intenzív érzelmi jelenlétére. Ez a figurákhoz kötődő személyes érzelmi viszony érzékeltetésére hagyatkozó beszédmód egy a kortárs európainál kollektívebb hangoltságú elbeszélői hagyomány öröksége, amely az anekdotikus narráció tradíciójával is összefüggésbe hozható. Az anekdotikus elbeszélő személyes ismerőseiként tekint szereplőire, a megjelenített világot nemcsak ismeri, de otthonosan is mozog benne. Ez a személyes viszony folytatódik megújult formában Móricz vehemens narrációjában, jóllehet a személyes érzelmek tartalma és intenzitása látványosan eltér a 19. századi anekdotikus elbeszélők nyugodtabb kedélyvilágától. Czine Mihály fent idézett megállapítását, mely szerint Móricz az élőbeszédet idéző narrációt az anekdotától veszi át, kiegészíthetjük azzal, hogy a narrátor személyes érzelmeinek leplezetlen kinyilvánítása ugyancsak részben innen eredeztethető.

A személyesség kérdéskörének tárgyalásával rá is tértem annak bemutatására, hogy a regény narrációja milyen újdonságokkal szolgál a 19. századból öröklött anekdotikus elbeszélésmódhoz képest. Az a korábban már említett általános vonás, hogy a cselekményvezetés Móricznál dinamikusabb, mint a kitérőktől tarkított mikszáthi elbeszélésben, erre a regényre is érvényes, akárcsak a narratori szólam kiterjedésének korlátozása. Az alakok pozicionálásában sem érvényesül a kedélyesen humoros ábrázolás egyedurialma. Jóllehet minden szereplő megjelenítésében szerephez jut, mégsem érvényesül kizárólagosan. A komikus zsánerfigurákként bemutatott nénik mögött hirtelen láthatóvá válik az a küzdelem, amelyet egész életükben folytattak: „Könny volt az öreg nénik szemében. Félrefordultak, törülgették a szemüket, az orrukat, s Pólika elszégyellte magát, hogy semmis kis bajával idemenekült ezekhez az öregekhez, akik egész életükben nagy bajokhoz voltak edzve...” (775.) Bár Pólikában nem válik olyan félelmetes erővé a férfi ellen lázadó nőiség, mint például az *Árvalányok* hősnőjében vagy *A galamb papné* címszereplőjében,<sup>109</sup> a haragos indulat néhány alkalommal mégis olyan erővel tör ki belőle, hogy alakja szétfeszíti a haragvó, bájos asszonyka hagyományos zsánerfigurájának képletét,<sup>110</sup> s ez a ki-kitörő düh egy pillanatra

<sup>109</sup> Vö. BARANYAI Norbert, *Házasság (pár)bajok. Kommunikáció és hatalmi harc a Galamb papné házasságtörténetében*, Irodalomtörténet, 2013, 77-102.

<sup>110</sup> „Zsuzsi felhúzta az ajkait, a szemöldökét összevonta, és a mutatóujjával mérgesen súrolta meg az orrát. – Ni, hogy néz ez a gyilkos!... – kiáltott rá a fiatalasszonyka. – Így kell énrám nézni?... Nem szégyelled magad!... Az én anyámra nézett volna így valaki, szegényre, azóta úgy vágott volna pofon, hogy lerepült vón a fejed a válladról. Lódulj a dolgozdra, mond meg annak a vén lomhának, hogy rögtön fát vágjon.” (732.) „Hirtelen iszonyú harag fogta el.” (733.)

még a szöveg zárlatában is veszélyeztetni látszik a házastársak viszonyának rendeződését. A regény egymásra vetíti a truccolás humoros, valamint a férfi és nő küzdelmének komorabb, más Móricz-művekből jól ismert narratíváját, igaz az előbbi dominanciájával. Ebben a regényben ugyanis elsősorban nem a küzdelemként felfogott férfi-nő viszony formálja át az anekdotikus elbeszélésmód karakterét, hanem a vitalitás megjelenítése. A felfokozott életerő első számú megtestesítője Balázs, akinek a nyitó képben bemutatott, egyre féktelenebbé váló mulatása ugyancsak e túlfűtött vitalitásnak a jele. Fizikumának leírása rendre személyiségének ezt az életet habzsoló, „ragadozó” jellegét állítja előtérbe: „a foga csillog fehéren, erősen, harapósan” (724.); „[f]ehér fogai villognak vastag, bő vértől fekete, húsos ajkai közül” (739.); „fehér fogai úgy villogtak, mint a farkasé” (744.) A csókkal kapcsolatban is ezt tropológiát alkalmazza a szöveg: „[R]átapadt csókkal, forró, kemény, tüzes csókkal! / S megette [Pólíka ajkait], mintha éhes farkas kap eleven csontot.” (777.)

Balázs vitalitásának megjelenítésében kitüntetett szerep jut a nevetésnek, amely már a regény felütésében, a mulatás nyitó jelenetében feltűnik: „Nagy kacagások vannak. Akkorát kacagnak, hogy a vén falak szinte megreszketnek bele.” Nevetésének megjelenítése többször összekapcsolódik fizikai jellemzésével: „Balázs nagyot kacag. Fehér fogai villognak [...]” (739.) Másutt a nevetés az evéssel, az életet habzsoló vitalitás metaforájával együtt tűnik fel: „Hát micsinájjak – mondta nevetve Balázs, s a szája tele volt étellel, csámcsogással”. (745.) A nevetést intenzitása szintén a vitalitás trópusává teszi: „hatalmas nevetéssel kiáltott fel” (747); „harsonásan kacagott” (747.); „úgy kacagott, mintha vasat kalapáltak volna” (747.); akárcsak illemszabályokra fittyet hányó formája: „Balázs kuncogva felröhögött”. (743.) A férfi főszereplővel összefüggésben összesen tíz alkalommal jelenik meg a szövegben a nevetés, az eddig említett szöveghelyeken kívül még háromszor.<sup>111</sup> Ez a szám – tekintve, hogy Balázs a szöveg nagy részében nincs jelen – az 56 oldalnyi terjedelemhez mérten kifejezetten magasnak mondható.

Nemcsak Balázs nevet gyakran, hanem Pólíka is. Egy alkalommal Borcsának a levél műfajáról alkotott furcsa elképzelése fakasztja nevetése. A többi szöveghelyen azonban a nevetés saját erotikus vonzerejének tudatából, illetve a kölcsönös szerelem érzéséből fakad. A szánkókkal folytatott kergetőzés során Zsuzsi közvetíti Pólíkanak férje vágyakozásának jeleit:

---

„Pólíka úgy reszketett a haragtól és az idegességtől, hogy a foga is vacogott.” (738.)

<sup>111</sup> „– Raportra! – kiáltott Balázs, s nevetett.” (748.)

„Balázs vidáman nézett körül. Fesztelenül vetette le magát egy öreg fotelbe, amelynek abban a pillanatban ki is törött a lába alatta. / – Jesszusom! – sápadt el Pepi néni, hogy zöld lett az egész arca. / Balázs felugrott a székből, még mielőtt végighemperedett volna a földön, s akkor nevette el magát: /– Hű az anyád piros viganóját...” (748.) „Balázs ott állott a cigányok előtt, és kivágta a karját, úgy kacagott.” (778.)

De hogy néz ám! Idenéz... Fészkelődik, jobban szeretne itt ülni...

– Fogd be már a szád – s elnevette magát Pólika. Maga is szeretett volna hátra lesni, de nem mert. [...]

– Ugyan ne kárálj már annyit... – nevetgélt Pólika, s meg volt vidámodva. A szíve is kacagott. Úgy tetszett neki, mintha medvét cipelne maga után, csörgő láncon. (740.)

Később Pepi néni zsörtölődése – amikor szemére hányja, hogy már egy hete tart miatta a muzsikaszó – szintén hasonló reakciót vált ki belőle:

– No te csak meg tudod kínozni.

– Istenem – nyögdécselte Pólika –, hát mit teszek én?

És huncutul emelte a zsebkendőjét a szeméhez, nem azért, hogy a könnyeit törölgesse vele, hanem hogy a nevetését takarja.

Mert nagyon tetszett neki a Balázs dolga. Olyan büszke volt rá, olyan boldog és büszke. S úgy kivirágzott ez alatt a hét alatt. (753.)

Az a szöveghely, amely Pólika kacagását kétszer is szóba hozza, annak a levélnek a megírásához kapcsolódik, melyben azt kéri Balázstól, hogy szöktesse meg. A nevetés ebben az esetben tehát a csábítás egyik klasszikus helyzetéhez kötődik: „Pólika már kacagott, minden szót kuncogva írt le.” (771.) A válaszlevél megérkezése után „minden percben irult, pirult, nevetett” (772.) – ez a nevetés már az együttlétnek szóló várakozás, erotikus konnotációi jól érzékelhetők. A regény a vitalitás elemi megnyilvánulási formájaként fogja fel a szerelmet csakúgy, mint a nevetést vagy a mulatást.

Az anekdotikusságot a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* a nevetés, az intenzív életkedv narratív formájaként kezeli, s ezzel az anekdotikus elbeszélés hagyományát úgy alakítja át, hogy annak legfőbb tartalmává magát az intenzív vitalitást teszi. Ez az, amit Mikszáth műveiben hiába is keresnénk. Dóczy Jenő álláspontjával ellenétben tehát úgy vélem, hogy Móricz ebben a regényében még néhány óra erejéig sem lesz „egészen mikszáthos”. Még szembe tűnőbbé válik az anekdotikus narráció átformálása, ha a szöveg erotikus vonatkozásaira tekintünk. Pólika személyiségében ugyan nem láttatja az elbeszélés a szexuális váagnak azt a nyers erejét, mint például az *Árvalányok* lélektani érdekeltiséggel bemutatott hősnője esetében,<sup>112</sup> de az erotikus impulzusok mindvégig jelen vannak a regényben. A kibékülés háttérében – amely az összeveszés egész történetét végül anekdotikussá szelídíti – az utolsó fejezet tanúsága szerint az az intenzív erotikus vágy húzódik meg, amely a szerelmes fiatalokat megállíthatatlanul vonzza egymáshoz. Nincs olyan oldala ennek a fejezetnek, ahonnan ne idézhetnék erotikus

<sup>112</sup> Erről részletesen lásd SZILÁGYI Zsófia, *I.m.*, 180-188.

vonatkozású részletet, itt csupán a két leglátványosabbra hívom fel a figyelmet. Az első idézet a szerelmesek testének érintkezését írja le, amely ugyan korántsem olyan vehemens, mint a *Sárarany* ismert jelenetében, mégis tele van intimitással, fojtott erotikus vágygal:

A szán szaladt le az úton, a lovak patája csattogott, gőzük felszállott a hideg éjszakában, s a Balázs keze elhagyta meg újakezdte a játékot. Úgy izgatta magát, olyan szelíd és vérforraló idegjátékával. Mert csak ez a valódi kék, a kék színét borzolni, a feleség nagy prémbundájának prémjébe temetni a borostás arcot, a vastag köpenyen át érezni meg az izzó kis testet, az ujjakat belopni a kar alá, a puhameleg, drága mellecskék alá, csínyján lopni a szabadot... (776-777.)

A második szöveghely tartalma még erotikusabb, holott nem a testi érintkezésről beszél. Ha a bundára tett utalás nem húzná alá, hogy nem a közösülés megjelenítéséről van szó, hajlamosak lennénk erről a körülményről megfeledkezni, mert a nyelvi megformálás a szexuális kielégülés leírásaként hat: „Úgy elernyedte a testük, úgy összeroskadtak végül, úgy összeomlottak. Bundákon keresztül és téli hidegen át és a csönd izgalmában érezték talán először egynek testüknek lihegő, boldog mámorát.” (777.) Mintha eddigi legteljesebb szexuális kielégülésüket élték volna át, de nem a megvalósult szeretkezés, hanem csupán a vágy intenzitása révén.

A *Nem élhetek muzsikaszó* nélkül két, egymással összefüggő eljárás segítségével formálta az anekdotikus elbeszélést a vitalitás autentikus narratívájává. A humorra épülő műfaji hagyományt egyrészt a vitalitás metaforájává tett nevetés középpontba állításával értelmezte át, másrészt a házastársak kibékülésének cselekménymozzanatát – amely lehetővé tette összezőrdülésük anekdotikus formában való elbeszélését – egymásra irányuló intenzív erotikus vágyukban alapozta meg.

### *Mámor, extatikus önfeledtség és anekdotizmus (Kivilágos kivirradtig)*

A fejezet második részében a *Kivilágos kivirradtig* című regény értelmezésének segítségével annak a megközelítésmódnak az egyoldalú voltára szeretnék rávilágítani, amely Móricz ún. „dzscentri-regényeiben” az anekdotizmus szerepét kizárólag a diegetikus világ és a szereplők jellemzésének eljárásaként fogja fel. Ez az értelmezési stratégia az anekdotát és az anekdotikus narrációt határozottan leválasztja a narrátor szólamáról, s úgy véli, ez a beszédmód kizárólag a

szereplők beékelte elbeszélései vagy az anekdota szellemében fogant, heccnek szánt, virtuskodó cselekedetei révén jut szerephez a narratívában. Ez az értelmezői gyakorlat a *Kivilágos kiviláradtig* esetében is tudni véli, hogy a szerző határozott kritikát gyakorol a megjelenített világ fölött, melynek mentalitását éppen az anekdota szellemisége jellemzi, így a társadalombírálat poétikai vetületeként az elbeszélő elhatárolódik az anekdotizmus narratív technikáinak alkalmazásától. Egy ilyen típusú megközelítésnek három állítás mellett kellene meggyőző érveket felsorakoztatnia. (1) Az elbeszélői nézőpont, illetve az implicit szerző nézőpontja határozottan azonosítható; (2) Az elbeszélő értékelésében egyértelműen az elutasítás dominál, (3) Az elbeszélő szólamát nem jellemzi az anekdotikus előadásmód.

A narrátor nézőpontjának, értékrendjének meghatározása a *Kivilágos kiviláradtig* esetében komoly nehézségekbe ütközik, mivel az elbeszélői szólam szerepe látványosan visszaszorul a regényben. A szövegnek igen csekély hányadát teszik ki azok szakaszok, melyek kizárólag a narrátor szólamához kapcsolhatók. A másodlagos elbeszélők gyakran veszik át a narrátor szerepkörét, illetve az elbeszélő a közvetlen megnyilatkozás helyett többnyire az átélt beszéd „koprodukciós” eljárását részesíti előnyben, amelyben a megvalósult nyelvi forma a szereplő és a narrátor együttes megnyilatkozásaként értelmezhető. Nincs jele annak, hogy az elbeszélő az átélt beszédben rejlő ironizáló lehetőségek kiaknázására törekedne. Nem vagy csak kivételesen él a karakteres elhatárolódás parodizálás vagy gúny kínálta lehetőségeivel, elsősorban a szabad függő beszéd azonosuló, „beleélő” változatát preferálja. Mivel a felvonultatott szereplők jelentősen eltérő nézőpontokat képviselnek, a narrátor álláspontjának e nézőpontok „szintéziseként” vagy összegzéseként elgondolt azonosítása komoly nehézségekbe ütközik. Azok a szakaszok ugyanis, amelyek kizárólag az elbeszélő szólamához köthetők, nem tartalmaznak értelmező tendenciájú kommentárokat, s még a szereplők egy-egy jelzővel történő minősítésére is viszonylag ritkán vállalkozik a narrátor. Az elbeszélő ilyen mértékű háttérbe húzódása, az átélt beszédben – azaz a szereplők nyelvén – feloldódó jelenléte fölveti annak lehetőségét, hogy az elbeszélő mintegy maga is az ábrázolt közösség részévé válik. A korábbi Móricz-recepció a határozott elbeszélői állásfoglalás hiányából adódó problémát úgy vélte megoldani, hogy a regény egy-egy alakját rezonőri szerepkörbe helyezte. A rezonőr ebben a megközelítésben az a szereplő, aki magát a szerzői nézőpontot képviseli, tehát nem csupán arról van szó, hogy látásmódjában szórványosan előfordulnak olyan elemek, melyek az implicit szerző szemszögéből hasonló értelmezést kapnak.<sup>113</sup> Megítélésem szerint azonban ilyen alakot

<sup>113</sup> A rezonőr szerepkörének olyan értelmezése, amely a biográfiai szerző véleményével azonosítja az alak nézeteit, elméleti szempontból komoly kételyeket ébreszt. Legfeljebb abban az értelemben lehet érvényesen használni a rezonőr fogalmát, ha az implicit szerző közelítésmódjának letéteményesét látjuk benne, azaz úgy véljük, hogy a



a regény nem léptet föl. A következőkben ezért arra vállalkozom, hogy bemutassam, melyik szereplő miért nem fogható föl rezonőrként.

Czine Mihály értelmezése a legátust helyezi ebbe a szerepkörbe.<sup>114</sup> A regény utolsó bekezdése valóban kiemelt pozícióba állítja a figurát azzal a megoldással, hogy az ő nézőpontjából adódó látvány elbeszélése rekeszti be a művet: „Bent a muzsika szólt, s amint a legátus bepillantott, mintha örült cirkuszt látott volna: komikus és groteszk volt, ahogy ez embernek nevezett állatkák összeölelkezve forogtak, nyüzsögtek a hegedű cincogására... Az nem tetszik nekik, az a bolha, amelyik elpattant, s ők tetszenek egymásnak.”<sup>115</sup> Még inkább megemelheti a belső fókuszáció által közvetített szereplői nézőpont jelentőségét, hogy a diegetikus világ groteszkként történő minősítése korábban a narrátor szólamában is megjelent, igaz ott a tragikumra esett a nagyobb hangsúly.<sup>116</sup> A legátus ugyanakkor egy korábbi alkalommal szintén érzékeli a helyzet tragikumát. A fiatalember érzéseit így közvetíti a heterodiegetikus elbeszélő annak a jelentnek a során, amikor Annuska apja karjai között zokog: „A szíve hevesen vert: még soha ilyen tragikus pillanatot nem ért.” (125.) Bár maga a narrátor is érezhető empátiával adja elő a jelenetet, az alak reakciója mégis kissé túlzottnak hat, s ez a pátosza hajló megrendülés akár a legátus tapasztalatlanságának is betudható. A figura naivitását az elbeszélés nem kezeli megkérdőjelezhetetlen értéként, a tisztaság szinonimájaként. Amikor például a nevelő a közösség, a patriarchális család felbomlásáról beszél – olyan tárgyról, amely a narratíva szerveződése szempontjából és az implicit szerzőnek tulajdonítható nézőpontból tekintve egyaránt hangsúlyos – igencsak értetlenül és érdektelenül reagál. Ezen a ponton a narráció fáradt és némiképp összezavarodott zöldfülűnek állítja be: „A legátus nevetett rajta, neki még nem volt sok élettapasztalata, fáradt is volt nagyon. Unta már a sok érdekességet, ami

---

szólamok összességének eredőjeként értett implicit szerző álláspontja egy adott szereplő szólamában közvetlenül is megjelenik. A rezonőri funkció ebben az értelemben tulajdonképpen egyfajta ismétléses alakzatként írható le, mintegy magába sűríti azt, ami a szólamok összegeként egyébként is adódik az olvasó számára a szöveg értelmezése során. (Más kérdés, hogy a rezonőr szólamának és a regényszólamok összességének tulajdonított jelentés tökéletesen aligha fedheti egymást, mivel két, egymással nem azonos szöveg/szövegrészlet jelentése között törvényszerűen rés nyílik.)

<sup>114</sup> „Az író kívül marad a történeten, szemlélő nyugalomban, kritikáját a társaságba véletlenül került diák szájába adja.” (CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1992, 105.) Ezen a téren Czine Schöpflin Aladár álláspontjához kapcsolódott, aki a regényről írt kritikájában a legátust a fiatal Móriczsal azonosította. (SCHÖPFLIN Aladár, Kivilágos kivirradtig: *Móricz Zsigmond új regénye* = Uő., *I.m.*, 154–155.) Kántor Lajos szintén az író alteregóját fedezi fel a legátusban: „A névnapozó urak Kádár Pistának hiszik, pedig Móricz Zsigmondnak hívják valójában” (KÁNTOR Lajos, *Vallomásos Móricz Zsigmond*, Bukarest, Ifjúsági Könyvkiadó, 1968, 70.).

<sup>115</sup> Itt és a következőkben az alábbi szövegkiadásra hivatkozom: MÓRICZ Zsigmond, *Regényei és elbeszélései 4. Regények 1924-1928*, Budapest, Magyar Helikon, 1963, 125.

<sup>116</sup> A félig megfagyott kocsis alakjának megjelenítéséhez ezt a megjegyzést fűzi az elbeszélő: „Ahogy ott állott, és már gőzölni kezdett, olyan furcsa, groteszk jelképe volt ennek a furcsa groteszk magyaralföldi életnek, amely tele van a sima hétköznapi felszín alatt zord és tragikus szakadékokkal, szemben a nekiszilajodott duhaj társasággal.” (67.)

megrohanta, de itt nem látszott kilátás arra, hogy le is lehetne feküdni.” (94.) Az utolsó bekezdésben megjelenített szereplői fókusz a kívülállóé, ez a pozíció valóban alkalmas a kritika megfogalmazására, ahogy erre nem egy példát láthatunk Móricz életművében. Mégis kérdéses, hogy az abszolút kívülállás olyan magától értetődő értéknek tekinthető-e egy olyan regény esetében, amelyben – ahogy azt később látni fogjuk – maga az elbeszélő is kötődik a megjelenített közösséghez, s osztani látszik értékrendjének egyes elemeit.

Újabb szintjét nyitja meg a narrátori és a szereplői értékelés közötti kapcsolat mérlegelésének a zárlatban visszatérő bolha-metafora, melyet az első fejezetben éppen a narrátor szólama használt nagy kedvteléssel. Vajon a metafora szólamok közötti vándorlását annak jeleként kell olvasnunk, hogy a narrátor mintegy saját szólamával támasztja a szereplő ítéletét? A legátus alakján keresztül tulajdonképpen saját nézőpontját nyilvánítja ki? A belső fokalizáció választása a szereplő és az elbeszélő nézeteinek azonos voltára utal? A magam részéről inkább formai keretesként, a szöveg lekerekítő lezárásaként fogom fel a visszatérő metaforát, s a trópus eltérő modalitású szöveggörnyezetét – az első fejezetben a humor, az utolsó bekezdésben az irónia dominál – nem a narratíva, illetve a narrátori szólam fejlődéselvű struktúrájával magyarázom, hanem az elbeszélés ambivalens, ellenéteket egymás mellé helyező, végső döntésre nem jutó természetével. A humor ugyan aligha érvényesül a szöveg zárlatában ugyanolyan intenzíven, mint a regény elején, azonban a humor és az irónia különbségében megmutatkozó kettős viszonyulás, az azonosulás és a távolságtartás a narrátor szólamában és a narratíva egészében mindvégig egymás mellett szerepel, egyszerre érvényes.

Mindehhez hozzáfűzhető, hogy a bolha-metaforát mozgósító szereplői értékelés meglehetősen pontatlanul foglalja össze a regény vonatkozó történéseit. Azt sugallja ugyanis, hogy a közösség tagjai kizárják maguk közül a zsidó származású Pogány Imrét, miközben maguk homogén csoportot alkotnak. Ezzel szemben a regény szövegből világosan kitűnik, hogy Szalay Péter kifejezetten elítéli az antiszemitizmust, Aradi is szimpatizál a zsidósággal, a nevelő eszmefuttatásai pedig gyakran követendő példaként állítják a magyar zsidóságot a keresztény magyarok elé. Másfelől a narrátor szólamában is megjelennek a Pogány Imre alakjával szemben táplált idegenkedésre utaló nyomok. Olykor az adott személyre, másutt azonban az asszimiláns típusára vonatkozik ez a távolságtartás, mely az alábbi szöveghelyen a kulturális asszimiláció magatartásában vél felfedezni valami számára idegen, hamis hangot: „Pogány Imre, aki egyre szenvedélyesebben játszotta az alföldi dzsentrit és folyton dalolt, különös, túlzottan eredetieskedő műnépdalokat dalolt, amelyek Pesten teremnek a zengerájokban.” (89.) Ez a mai nézőpontból akár enyhén antiszemitának is nevezhető megjegyzés a narrátor szólamában szerepel, ami azt jelzi, hogy bizonyos mértékben az elbeszélő is osztja a közösség többségének

Pogány Imrével szembeni ellenérzését. Azaz nem tart határozott távolságot a közösség olyan érzelmeitől, amelyeket az abszolút kívülállóként pozicionált szereplő ítélete megfogalmaz. Mivel semmi jele annak, hogy az elbeszélés a narrátort olyan megbízhatatlan elbeszélőként állítaná be, akinek tévedéseit a narratíva egy értékítéletei vonatkozásában föléje helyezett szereplő szólamával korrigálná, inkább arról beszélhetünk, hogy a regény végén olvasható általánosító szereplői értékelés csupán egy a szövegben megjelenő számos nézőpont közül, amely abban az esetben sem azonosítható maradéktalanul az elbeszélő nézőpontjával, ha azt mozgásban lévő, folytonosan alakuló s nem pedig stabil pozícióként gondoljuk el.

Egy további szöveghely szintén azt valószínűsíti, hogy az elbeszélő Pogány Imre iránt táplált érzelmei közelebb állnak a háziak, mint a kívülálló legátus perspektívájához. Az elbeszélés elsőként Annuska nézőpontjából számol be átélt beszéd formájában arról az ellenérzésről, melyet vőlegényének kritikai megjegyzései keltettek benne:

Annuska mosolygott, de a szíve fájni kezdett. Honnan veszi a jogot magának ez az idegen, hogy ilyen hangon merjen beszélni az ő ismerőseiről, barátairól, akik őt a térdükön ringatták még nem régen, a levegőbe dobták játékból, mint egy babát és összecsókolták: nem érzi ő ezeknek a csókján sem a pipafüstöt, sem a törkölypálinka szagát, csak a jóságot, az iránta való gyöngédséget és szeretetet. (91.)

Annuska idegenkedésről árulkodó gondolatai nem Pogány Imre kijelentéseinek tartalmát cáfolják, hanem a beszédaktusában megnyilvánuló kívülállását utasítják el: míg ő a szeretet nyelvén gondol rokonaikra és ismerőseikre, Imre megjegyzéseiben az érzelmileg nem érintett, kívülálló racionalitás kap hangot, s éppen ez a kívülállás sérti Annuska érzéseit. A szereplő nézőpontját közvetítő átélt beszéd után a narrátor saját szólama is értelmezi a jelenetet:

De Pogány Imre az Annuska hallgatását biztatásnak vette, és egyre jobban folytatta kritikáját. Sorra szedte a többieket, akik jelen voltak és akik nem voltak jelen. S mintha csak bosszút akart volna állni azért, mert őneki ma el kellett szakadnia a régi rokonaitól, a véreitől, az apjától, a sógoraitól, testvéreitől, egész múltjától: ezért a nagy áldozatért, úgy érezte, hogy joga van arra, hogy belegázoljon annak a társaságnak a lelkébe, amelyiket minden kritika mellett mégis ennek az egy kislánynak a kedvéért jövőendő barátainak, rokonainak, testvéreinek, szüleinek választott. (91-92.)

Mint látható, az elbeszélő nem vonja kétségbe a kritika jogos voltát, ugyanakkor rosszállása mégis érzékelhető, erre utal a „sorra szedte” szófordulat, majd a bosszú feltételezése, később tényként kezelése. A ’belegázolni a lelkébe’ kifejezés szándékos és módszeres érzelmi durvaságra utal, így a narrátor minősítése nemhogy enyhítene Annuska idegenkedésén, hanem inkább fokozza annak mértékét. Bár az elbeszélő látóköre lényegesen tágabb, hiszen az

elbeszélés folyamán olyan átfogó összefüggésben szemléli a család történetét, amelyhez mértén a lány perspektívája kifejezetten szűknek mondható, s bár maga is látja a megjelenített alakok hibáit, a hivatkozott szöveghelyen érzelmileg mégis Annuskával azonosul. Úgy viselkedik, mint akit a rokonság vagy ismerősség okán magát is sért az a hang, amelynek kíméletlen tárgyilagosságát az érzelmi elköteleződés hiányaként értékeli. Ez a beállítódás azt sugallja: aki valóban odatartozik valahová, másként bírál, nem így, a kívülálló rideg józanságával. Ezen a narrátori idegenkedésen mit sem változtat, hogy az elbeszélő tisztán látja, mit áldozott fel Imre a lányért. Pogány Imre példája azt mutatja, hogy az önidentitás átformálásának kísérletét a regény sikertelen próbálkozásként értékeli: sem az új közösség nem képes fenntartások nélkül családtagként elfogadni a kívülről érkezőt, sem ő maga nem tud az elvárt mértékben azonosulni választott, új közösségével. Az identitás olyan kollektív meghatározottságnak mutatkozik a regényben, amely végül megghiúsítja az egyéni átlépési kísérletet.

A fentiek összegzéseként megállapítható, hogy a narrátor nézőpontja nem esik egybe a legátus, a kívülről érkező szemlélő perspektívájával. Az elbeszélő ugyanis annak minden érzékelt fogyatékossága ellenére érzelmileg kötődik ahhoz a világhoz, amelyet az elbeszélés megjelenít. A regény utolsó mondatának sarkított ítélete éppen ezért nem az elbeszélő, s nem is az implicit szerző „üzenete”: egy kívülálló fogalmazza meg ezzel a formulával a közösség és egy másik kívülálló viszonyát. A narrátor viszonyulását ezzel szemben a kötődés és a távolságtartás kettősségének ambivalenciája jellemzi.

Egy másik jelölt a rezonőr szerepkörére a grófi család nevelője.<sup>117</sup> Gyakran fejteget átfogó társadalmi kérdéseket, ezek többnyire olyan tárgyakat érintenek, amelyeket maga az elbeszélés is tematizál. A zsidó és a magyar mentalitás különbsége, az előbbi követésre méltó sikeressége, a közösségi érzés visszaszorulása, a patriarchális viszonyok felbomlása csupa olyan téma, amely a regényben cselekményformáló szerephez jut. Az elbeszélő intelligens figuraként állítja be a nevelőt, de távolságtartása szinte nyomban színre lépésekor érzékelhetővé válik, amikor

---

<sup>117</sup> Nagy Péter monográfiája Aradi mellett őt helyezi egyfajta rezonőri szerepbe: „A jövő útját valahogy a kicsit komikus Aradi s a beteg és cinikus grófi nevelő jelölik ki.” (NAGY Péter, *Móricz Zsigmond*, Budapest, Szépirodalmi, 1962<sup>2</sup>, 234.). Bori Imre, aki korántsem képvisel olyan ortodox osztályharcos irányvonalat, mint Nagy Péter, változatlanul érvényben hagyja ezt a kettős jelölést a rezonőr funkciójára: „A *Kivilágos kivríradt*ignak két, gyakran idézett olyan mondata van, amelyben a jelképi erő meghaladja azoknak a tudatkörét, akik mondják. Az elsőt a nevelő mondja [...] A másikat Aradi”. Bori maga is használja a rezonőr kategóriáját, amikor szinonimáját említi: „A »primitív tudat« ilyen állapotában nyilvánvalóan az írónak kell felvetnie a kérdéseket, amelyek ott vöröslenek a tudat látóhatárának peremén, inkább leáldozóban, mint felkelőben. Rendszerint egy-egy szócsőre bízva felvetésüket, a közvetlen ábrázolás egy egészen elemi formájában, minthogy valóságos hősei erre képtelenek, s éppen az jellemzi őket, hogy gondolkodni, létük fölé emelkedni nem tudnak”. (BORI Imre, *A primitív tudat nyomában* = Uő., *Móricz Zsigmond prózája*, Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1982, 159–160.)

mentalitását cinikusnak nevezi.<sup>118</sup> Még szembe tűnőbb az idegenkedése a vitalitás vonatkozásában. Miközben a narratíva és az elbeszélői szólam egyaránt értéként állítja be az elementáris életerőt, a regény a nevelőt csenevész fizikumú alakként jeleníti meg: „Hahotázott a nagy fehér foghúsát mutatva, olyan keserű és szomorú jelenség volt itt, ebben az erőttől és egészségtől dagadó társaságban.” (93.) Önértelmezésében maga a szereplő is szembe állítja egymással az intellektust és vitalitást, olyan oppozíciót fogalmazva meg, amely az elbeszélő szólamában is megjelenik: „nagyon rossz família volt a miénk. Sohase tudtunk élni. Mindig csak az agyvelőt fárasztottuk, és mind ilyen keshedt káka bélű népek voltunk.” (93.)<sup>119</sup>

A rezonőr szerepkör harmadik jelöltje Aradi, aki folyvást a modern gazdálkodási formák bevezetésének szükségességét hangoztatja. Környezetéhez való viszonyában első pillantásra emlékeztetni látszik a narrátor helyzetére: ugyan tagja a közösségnek, de kritikát is megfogalmaz azzal szemben. Alakjában látszólag feloldódik a hagyományos életformához való kötődés és a modern világnak való megfelelés szándéka. Kilát a regény cselekményidejéből, hiszen a dzsenti következő generációjának majdani erkölcsi romlását jósolva a regény keletkezésének idejét „vetíti előre”, azaz széles körben elterjedt kortárs véleményt igazol vissza. Mégsem azonosítható nézőpontja a narrátoréval, s ennek híján az implicit szerzőével sem. A regényben alkalmazott narratori szerep ugyanis nem teszi lehetővé az elbeszélői tekintély olyan mértékű degradálását, amely lehetőséget nyújtana egy ilyen mozgásra. Csak az elbeszélői megbízhatatlanság kifejezett hangsúlyozása esetén képzelhető el egy szereplői szólam pozíciójának olyan mértékű megemelése, hogy az az elbeszélői szólam ellenében is döntő szerephez jusson az implicit szerzőnek tulajdonítható nézőpont konstruálása során. Márpedig a narrátor Aradival szembeni idegenkedését állító olvasat több érvet is mozgósíthat. A színre lépésekor alkalmazott hasonlat nyomban némiképp komikus színben tünteti fel alakját („torzonborzan, berzenkedve, mint egy kandúr” /109./), s ezt a komikus hatást a két határozó csak fokozza. Megszólalásait hallgatósága rendre kitörő nevetéssel kíséri, ami csak részben magyarázható azzal, hogy életformájuk eltűnésével szembesítő mondataira egyszerűbb így felelni, mint érdemben válaszolni az általa felvetett problémákra. Az idézett szöveghely arra figyelmeztet, hogy a komikus nézőpont nem csupán a szereplőkhöz köthető, hanem bizonyos mértékig a narrátor közelítésmódját is jellemzi – bár eltérő hangsúllyal, s más megfontolások miatt. Aradi megszólalásai ugyanis nem csupán a gondokról megfélemedezni vágyó társaság

<sup>118</sup> „A legátus beszélni kezdett az ember húsevő vadságairól szomszédjának, a grófi nevelőnek, aki cinikus fickó volt és érdekes megjegyzést tett a sertéskarmonádlira.” (59.)

<sup>119</sup> További utalások a nevelő satnya életére: „ránézet a nevelő epebajos arcára” (95.); „Eh, én sohase fogok megházasodni, tette hozzá [a nevelő]. – Én a rossz fizikumommal és lehetetlen természetemmel.” (100.)

szemében öltenek komikus jelleget. Erre utalnak az olyan elbeszélői kommentárok, amelyekben a többi szereplő nézőpontjának közvetítésébe belevegyül a narrátor saját viszonyának jelzése is:

Egyszerre mindenki nevetni kezdett. Aradi nagyon komikus ember volt, a pici termetével s nagy fekete bajuszával. Éles hangja süvített, és sohase lehetett tudni, mikor beszél komolyan, s mikor tréfál. Ő maga úgy tett, mintha komolyan venné önmagát, de megvolt az a különös adománya, hogy amint a száját kinyitotta, az emberek rögtön nevetni kezdtek. (115.)

Az idézet második mondata a közösség nézőpontjának semleges közvetítéseként és elbeszélői megállapításként egyaránt felfogható. A szereplő hangjának ezt követő jellemzése tovább erősíti a narratori perspektíva, a zéró fokalizáció érzetét, mivel Aradi megjelenítésekor az elbeszélő más szöveghelyen is felidézi a szereplő furcsa, kellemetlen hatású hangját, tehát olyan mozzanatot hoz szóba, amely az elbeszélői szólamban másutt is visszatér.<sup>120</sup> Az „ő maga úgy tett, mintha komolyan venné önmagát” fordulat a regény közegében olyan absztrakciós szintet képvisel, amely leginkább az elbeszélő szólamának tulajdonítható, mert a megjelenített társaság tagjaira nem jellemző egy másik regényalak ilyen összetett megítélése.

A narrátor rövid, komikus jellemzése a kandúr-hasonlatban nem csupán Aradi megjelenését veszi célba, hanem személyiségjegyeit is. A „berzenkedve” kifejezés a dühösködést, a komikus hatású, ingerült méltatlankodást emeli ki meghatározó jellemvonásaként. Olyan figuraként láttatja a szereplőt, aki környezete figyelmét ezzel a hepciáskodó viselkedéssel igyekszik magára vonni. Az alakra jellemző öntetszelgést a narrátor azon a szöveghelyen is hangsúlyozza, amely azt az arckifejezést írja le, amelyet Aradi felesége éjszakai bolyongásukat előadó elbeszélése során ölt fel: „Aradi ezt az egészet valami sajátos, komolykodó mosolygással hallgatta, mintha ő valami kegyetlen nagy hőstettet vitt volna véghez, és ott a füle hallatára danolnák a dicséneket.” (111.) A tetszelgő nagyotmondás nyilvánul meg a jószágigazgató, illetve a dzsentry réteg sorsát érintő megszólalásának teatralitásában is. Evés közben mintegy melleleg ejti el azt a megjegyzését, amely tudatja a többiekkel, hogy „[a] Nyíri grófok bérbe adják ezt az egész ötezer holdas uradalmat.” Ezzel a mondattal zárul a 29. fejezet, a következőt pedig így indítja a narrátor: „Erre a váratlan fordulatra egyszerre néma csend lett. S Aradi a fehér porceláncsésze gőzéből, melyhez a saját gőze is hozzájárult, büszkén tekintett körül a megijesztett társaságon.” (114.) A figurát szinte gyerekes büszkeséggel tölti el az általa kiváltott hatás, úgy tűnik, elsősorban nem az a tárgy fontos a számára, amelyről beszél, hanem az

<sup>120</sup> „[K]ülönös, éles, kattogó” – olvashatjuk róla például a 116. oldalon.

öntetszelgésre alkalmat adó, teátrális módon megteremtett szituáció, amelyet felettébb élvez. A 31. fejezet első mondatában az elbeszélő ismét Aradi most bemutatott színpadias viselkedésére hívja fel a figyelmet: „Aradi szokása szerint megint váratlanul bökte ki a legfontosabbat. / – Különben a fiatal gróf házasodik.” (118.) A szereplő megszólalásainak némiképp hatásvadász volta nagy jelentőségű a rezonőri szerepkör szempontjából, mert kritikai megjegyzései elsődleges ambíciójaként nem a probléma pontos megfogalmazását, hanem szereplési vágyának kielégítését jelöli meg. Így apokaliptikusra hangolt víziója sem terjeszthető ki automatikusan sem az elbeszélő szólamára, sem az implicit szerzőnek tulajdonítható nézőpontra: „Inkább legyen egy tiszta számadás: inkább semmi se legyen. Jöjjön a semmi. Akkor a gyerek elmegy eszcájgpucernek Amerikába, s kezdi előlről... De itt nem lehet. Itt hatot vagy vakot.” (116.) A bombasztikus megszólalás teljes pusztulást jósol, holott a regény cselekményében a családot nem a megsemmisülés vagy a teljes társadalmi lecsúszás fenyegeti, hanem csupán anyagi viszonyaik szerényebbé válása. Új helyzetük ugyanakkor továbbra biztosítja számukra a középosztályhoz tartozást és a megélhetést. Az utolsó fejezetben olvasható szereplői megszólalást („Boszorkányszombat! – mondta Aradi. – Sohase lesz a magyarból semmi.”) az alak pozicionálása miatt sokkal inkább bombasztikus nagyotmondásként értelmezhetjük, mint megfontolásra érdemes ítéletként.

Az említett regényalakok rezonőri szerepkörének valószínűségét tovább gyengíti, hogy Szalay Péter sem áll távolabb ettől a pozíciótól,<sup>121</sup> mint az eddig szóba hozott három szereplő. E negyedik alak státusának relatív elbeszélői megemlése azért lényeges, mert minden újabb jelölt fellépése újabb érvet szolgáltat a rezonőri szerep narratívabeli érvényesülésével szemben. Az alakok nézőpontjai nyilvánvalóan nem azonosak, így több, különböző álláspont nem közvetíthet egyetlen perspektívát, egyetlen közvetlenül artikulált, szerzői „üzenetet”. Egy figuránál több nem kerülhet rezonőri szerepbe, ha az alakok nem egymás variációi vagy hasonmásai.<sup>122</sup> A *Kivilágos kivraddig* szereplői karakteresen megformált figurák, korántsem egymás kópiái. Szalay Péter relatív – a korábban említett három szereplőhöz hasonló – kiemelkedése a többi regényalak közül mégis erőteljesebben vonja kétségbe a rezonőr szerepeltetésének feltételezését, mivel nézőpontjában a hagyományos életformát érintő kritika hangja szinte alig jut szerephez, miközben veretes retorikával hangoztatja a tradícióval és saját közösségével való azonosulást. Alakjának felléptetése megkérdőjelezi annak az olvasatnak az érvényességét is, amely a három kritikus hangot megütő szereplői szólam közös – ráadásul

<sup>121</sup> Györffy Miklós is felhívja a figyelmet Szalay alakjának elbeszélői megemlézésére: „Móricz érezhető kedvteléssel és odaadással rajzolja meg alakját”. GYÖRFFY, *I.m.*, 47.

<sup>122</sup> Kivéve azt az esetet, ha az elbeszélés éppen a rezonőri szerepkör lebontását viszi színre.

Pogány Imre megjegyzéseivel is alátámasztott – elemeinek „szintézisében” látná a regény „üzenetét”. Szalay Péter alakja ebbe a képletbe nyilvánvalóan nem illik bele, s ha az ő nézőpontjához nem illeszt olyan indexeket az elbeszélés, melyek figuráját leértékelik az említett szereplői szólásokhoz képest, akkor a fent vázolt „szintetizálási” kísérlet kudarcra van ítélve. Az alábbiakban azokat az érveket igyekszem felsorolni, amelyek Szalay Péter figurája kapcsán a szereplői és a narrátori szólások részleges átfedéseit valószínűsítik, azaz láthatóvá teszik, hogy a narrátor értékrendje bizonyos vonatkozásokban a regényalakéhoz közelít. Szalay Péter figurája mintegy megtestesíti az egészséget és az életkedvet, azokat a fogalmakat, melyeket a vitalizmusra hajló narratíva egésze is meghatározó értékeként kezel.<sup>123</sup> Alakjában mintegy az anekdotikus elbeszélés is testet ölt: „Szalay Péter felnevetett, s már kész volt az adomájával. Minden magyar szóra volt egy adomája.” (40.) Ő mondja el az első anekdotát az este folyamán apjáról, aki minden pénzét elmulatta a sikeres vásár után, és pénz helyett csak egy új nótát vitt haza a feleségének. Ez a történet a narratíva egyik alapvető értékkonfliktusát érinti: a kedély és a racionalitás, az önfeledtség és az érdek elvének ütközését. Szalay Péter szólama maga is tematizálja az életkedvet, a kedély és az anyagi érdek oppozícióját: „Magyar embert nem érhet csapás, csak egy: ha kedélyét elveszti... Mert minden egyéb csak akcidencia az életben: az a fundamentum, a kedély. Amíg ez rendben van, addig esetlegesség a pénz, a vagyon, az emberek jóakarata: minden.” (24.) Az elbeszélés ugyanakkor láthatóvá teszi ennek az álláspontnak a kényelmes voltát, s a figura beszédmódjának harsánysága akár az öncsalás jeleként is olvasható. Az öreg paraszt szerepeltetése körüli ténykedését, olcsó emelkedettséggel előadott magasztaló szónoklatát az elbeszélés ironikus ellenponttal látja el egy anonim „beszólás” révén.<sup>124</sup> Mindez azonban csupán azt jelenti, hogy a narrátor, illetve az implicit szerző Szalay Péter elveivel sem azonosul maradéktalanul – ahogy a korábban említett alakok perspektívájával sem –, ugyanakkor a szereplő által képviselt értékrend mégis egyik alkotóeleme lesz annak az ellentmondásos szemléletmódnak, amely az elbeszélő ambivalens viszonyulásainak összjátékaként ragadható meg. Móricz műveiben a mulatás gyakran olyan extatikus élménynek mutatkozik, amely aligha független a mesterséges mámorok klasszikus modernsége jellemző toposzától, így a józanság és az eufórikus, duhaj tombolás közötti választás inkább dilemmának mutatkozik, mint magától értetődő evidenciának. A szorgalmas, szenzációktól mentes

<sup>123</sup> Vö. „Két darab jól kihizlalt ember volt a Szalay Péter és a felesége, oly derült arcúak s vidám tekintetűek, hogy mintaképpül lehetett volna az emberiség elé állítani őket.” (22.) Vagy egy másik helyen: „Szalay Péter, az egészséges ember jóságával, okosan, tanítón kezdett mesélni.” (26.)

<sup>124</sup> „És én, uraim és hölgyeim, nagy tisztelettel vagyok irántatok, nagy tudósok! felfedezők! de hálaadásom csak ennek az öreg napszámbéli magyar embernek, ennek a derék, tisztességes kétkezi munkásnak szól, aki / – aki minden tudománya mellett is holtig nincstelen napszámos maradt – szólalt meg egy hang.” (53.)



életformát a narratíva nem helyezi minden kétséget kizáró határozottsággal a mulatás mámoros élménye fölé. Ezért Szalay Péter frivolnak tetsző „életfilozófiájától” sem tagad meg minden szimpátiát: „jó vón az, úgy élni csendesen, rendesen, mint a gép... de unalmas vóna...” (28.)

A rezonőri szerepkört feltételező olvasási stratégiával szemben felvethető érvek számbavételét követően, rátérek annak bemutatására, hogy a narratíva nem csupán a szereplői szólam részeként vagy az alakok cselekvés által történő jellemzése során alkalmazza az anekdotikus előadásmód kellékeit. Ezzel kapcsolatban az előszóhoz közel álló elbeszélő nyelv mellett a narrátor és az ábrázolt közösség kapcsolatára is érdemes figyelmet fordítani. Mint azt néhány korábbi példa kapcsán láthattuk, az elbeszélő nem választja el határozottan saját nézőpontját a közösség értékrendjétől. A narrátor magatartásának egyik jellegzetessége a kollektivitáshoz való kötődése, az odatartozás jelzése – amit a távolságtartás nem kevésbé meghatározó jelentőségű gesztusai ellenpontosznak. Az elbeszélő közösséghez tartozását sugalló nyelvi eljárások között az átélt beszéd alkalmazása mellett egyéb megoldások is említhetők. Az egyik jellemző technika a szereplői és a narratori nézőpont áttűnése egymásba, illetve a két kategória határainak átjárhatósága. Azaz gyakran nem ítéltető meg egyértelműen, hogy az elbeszélés az adott helyen belső fokalizációt vagy zéró fokalizációt alkalmaz. Az alábbi részlet kapcsán például nehéz lenne eldönteni, hogy kinek a perspektívája érvényesül a második mondatban, a szereplőé vagy az elbeszélőé, illetve a szereplő átélt beszédben közvetített gondolatait halljuk-e vagy az elbeszélő saját szólamát:

A jegyző gyufát kotorászott elő, s idegesen meggyújtotta a nagy függő lámpát; csak akkor látszott, milyen siralmasan néznek ki. Az öregúr teljesen apatikusan ült a karszékében a hideg pipával, s maga elé dermedt, a mama könnyei bőven folytak, mintha egy forrás buggyant volna ki a sziklából, s annak most már tízezer évig meg nem állna csörgedező árja, a leány kétségbeesetten s foltospiros arccal olyan volt, mint Niobé lánya, aki anyját öleli a kegyetlen isten felé emelt könyörgő mozdulattal. Ő maga is kurucul nézhet ki, gondolta a jegyző [...] (21-22.)

A kezdő mondat első két tagmondatában nyilvánvalóan az elbeszélő nézőpontja érvényesül, hiszen kívülről látjuk a jegyző mozdulatait. A pontosvessző után következő tagmondatok esetében azonban a fókusz azonosítása nehézségekbe ütközik. Ha a „látta” alak szerepelne, kétség sem férne hozzá, hogy a jegyző nézőpontjából adódó látványt követi nyomon az elbeszélés. A „látszott” igealak azonban akár egyfajta tárgyyszerűséget is sugallhat, ami inkább a zéró fokalizációt valószínűsíti. Az „öregúr” kifejezés a narrátor szólamában másutt is gyakran jelöli a házigazdát, míg a „mama” szó inkább a vő nézőpontjára enged következtetni, a „leány” említése pedig a maga semlegességével megint inkább családon kívüli szemlélőre utal. A

részletező hasonlat nyelvi bonyolultsága az elbeszélő szólamára vall, teljesen más stílust képvisel, mint „a kurucul nézhet ki” átélt beszédben közvetített, egyértelműen a jegyzőhöz köthető szófordulata, noha mindkettőben egyaránt érvényre jut a komikum. Mindezek alapján nem dönthető el, hogy (1) a szereplő átélt beszédben közvetített belső monológiát halljuk-e, vagy (2) a szereplő lát és a narrátor beszél, azaz az belső fokalizáció révén adódó látványt az elbeszélő a saját szólamára jellemző nyelvi kvalitásokkal fogalmazza meg, (3) a narrátor szemével látunk, s csak a harmadik mondatban tér vissza az elbeszélő a jegyzőhöz alakjához, s éppen a zéró fokalizációról a belső fókuszra történő váltást hivatott jelezni a „gondolta a jegyző” tagmondat.

Olyan megoldást is találunk, amikor a narrátor kapcsolódása a közösséghez nem az egyes alakok szólamával történő lokális jellegű összefonódásában nyilvánul meg, hanem az elbeszélő mintegy a közösség kollektív hangján szólal meg.<sup>125</sup> A tanítókisasszonynak a patikussegéd udvarló szavaira adott reakcióját például így kommentálja a narrátor: „A leány elfordította fejét, s nem szólt, csak ajkát harapdálta... (hogy tudják csinálni ezek a lányok!... ilyen ravaszul fogni meg a halat!...)” (103.) A 26. fejezet, ahonnan az idézet származik, egyetlen táncjelenet, a számos pár közül a tanítókisasszony és a patikus kettősét választja ki és követi figyelemmel az elbeszélő. Ebben a szakaszban nem olvasható olyan utalás, amely azt jelezné, hogy a társaság valamelyik tagjának tekintete időzne el a pároson. Ezért az idézett felkiáltás minden valószínűség szerint a szereplő szólamához köthető. A közkeletű szófordulat alkalmazása a narrátort a közösséghez kapcsolja függetlenül attól, hogy öntudatlanul választott nyelvi formaként vagy a közösség hangját egyetértve imitáló, tudatos „idézetként” fogjuk fel. Végül ugyancsak az elbeszélői szólam kollektív vetületét képviselik az olyan rövid elbeszélői kommentárok, megjegyzések, amelyek a közösség értékrendjének egyes elemeit erősítik meg. Ahogy arról a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* értelmezésekor már szó esett, a narráció helyenként tapasztalható hangsúlyozott személyessége ugyancsak kapcsolatba hozható az anekdotikus elbeszélői hagyománnyal. Ott elsősorban Pólika alakjához voltak köthetők az elbeszélő személyes gesztusai, itt leggyakrabban Annuska vált ki elragadtatott érzelmi reakciókat az narrátorból.<sup>126</sup> Később Babayné figurájának leírása során tér vissza – ha lehet,

<sup>125</sup> A *communis opinio* megszólaltatása a 19. századi anekdotikus elbeszélésekben, így Mikszáth prózájában is gyakran fordul elő, a közösség hangjának elbeszélői közvetítése az anekdotikus hagyomány megidézéséeként is felfogható. Erről részletesebben lásd GINTLI Tibor, *A communis opinio és a narrátori szólam viszonya Mikszáth prózájában = Narratíva és politika. Mikszáth-újraolvasás*, szerk. BENGI László, EISEMANN György, Budapest, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2016, 109-119.

<sup>126</sup> Néhány példa:

„[N]o de ennivaló bolhácska is volt a házigazda utolsó és legszebb leánykája, az Annus, ahogy az apja híja: Panna lányom!” (10.)

még intenzívebb formában – a narrátor személyes, érzelmi hangoltságú beszédmódja: „Kedvesen nevetett, s oly halkán, és oly elegáns volt fekete ruhájában, édes kis bögyös töltött galambocská. Olyan volt, mint az üde tavasz felcsillanó emléke az őszben... Az ember látja, s mire észreveszi, eltűnik...” (106.)<sup>127</sup>

Az anekdotikus elbeszélői modalitás a narráció komikumában is megnyilvánul. Ez a beszédmód leglátványosabban talán az első fejezetben érvényesül, amikor az elbeszélő a regény nyitó mondatának hasonlatát („A nagy, dupla tetejű földszintes ház úgy feküdt a rengeteg udvar sarkában, mint egy nagy, bolhászkodó komondor.”) tovább fűzve megteremti a játékos-komikus bolha-, majd hangya-metaforát, melyet variációk segítségével a szakasz egészében újra és újra mozgósít:

A ház tornácán mintha bolhák mozognának, egy-egy ember jő-megy, ki s be a vadszőlő kopasz vesszői közt. Egy főbolha, nagy hasú, kemény, barna öregúr, nagy pipával áll a lépcső tetején, s lassan pislogva nézdeli az udvart. Az utcáról pedig két kis fekete hangya közeledik, a jegyző s a legátus, lassan a bokáig érő hóban, vidáman diskurálva; ugyan miről tudnak a hangyák és bolhák beszélgetni.” (9.)<sup>128</sup>

A humor és irónia között ingadozó hangütést az elbeszélői szólam akkor sem hagyja el, amikor megérkezik a jószágigazgató elcsapásának híre, tehát ismertté válik az az esemény, amely véget vet a család eddigi életformájának. Éppen a gazdatiszt feleségének kétségbeesését írja le az alábbi komikus fordulattal: „A néni sovány karjait a fekete ternóruhában maga elé eresztette, s hasonlított alexandriai Szent Katalinhoz, akit máglyán égettek el [...]” (14.) A jószágigazgató menesztésének híre tehát nem változtatja meg egy csapásra az elbeszélői előadásmód

---

„Jó estét – mondta Panna, oly édes hangon. Volt a hangjában valami különös, különös mellézköngye, ami mindjárt szívbizsergetővé tette a szavát, ha annyit mondott is, hogy »sárgarigó«” (11.) Az elbeszélő az utóbbi idézetben úgy nevezi Annust, ahogy az apja, ami ugyancsak azt jelzi, hogy közel áll hozzá.

<sup>127</sup> Hasonló szöveghelyek:

„És hangosan és fuldokolva nevetni kezdett. Apró fogacskái oly épek és hibátlanok voltak, s az egész szája olyan friss és kíváncsú, mintha nem is volnának ősz szájak a hajában. Most egész bakfis lett megint, kicsi, gömbölyded s kedves és sugárzó, mint egy nyílni kezdő bimbó.” (104.) (Ebben a részletben két korábbi Móricz-regény címének metaforái egyszerre kapcsolódnak Babayné alakjához: *Harmatos rózsá, A galamb papné.*)

„És dacos fejcskáját felfüggesztette, mint egy galamb: az egész asszonyka olyan volt, mint egy édes, begyes kis galamb.” (105.)

<sup>128</sup> A metafora variációi:

„– Kádár Pista legátus!... – mutatta be a jegyző a vékonypénzü szerény kis bolhát, aki pironkodva s törléskedve tette bele vékony kezét a főbolha praclijába.” (9.)

„Egy keszegoldalú bolha vartyogni kezdett, egy hólapátoló mindenek.” (10.)

„[E]gy helyes kis feketeszemű bolhácska perdült elő, s csókra adta az arcocskáját.” (Uo.)

„Most egy lassú, öregecske bolhanéni jött be, a mama, fekete csipkés ruhában, beteg arccal, fehéren és viaszszínűen, s fekete szeme élesen vizsgálta a lányát, a vejét, a legátust.” (11.)

– „Kóstolja meg – kiáltott a nagy szoba másik feléből a bolhácska-bolhalányka üdén –, annyit megtehet.” (Uo.)

„A mama ezt az illetlen paraszt bolhaköhögést egyáltalán nem szívelte, beteg volt a nyílt szavaktól.” (12.) (Csak a különböző változatokat idéztem, az egyes variációk különböző előfordulásait nem.)

karakterét, az anekdotikus humor nem korlátozódik az első fejezetre. A narráció nem csupán a rossz hír megismerése előtti hangulat érzékeltetésére használta fel a humort, hanem e hangnem érvényességét ezt követően is fenntartja.

Aradiék történetének a regény szövegébe ugyancsak alátámasztja, hogy a narráció szintjén is érvényesül az anekdotikus elbeszélés poétikája. Az az interpretáció, amely az elbeszélés folyamatos elkomorulásával párhuzamosan az anekdotikus elbeszélésmód végleges feladását érzékeli a narrációban, azért kérdőjelezhető meg, mert Aradiék kalandja nem a szereplők által előadott anekdota, hanem a narrátor iktat az elbeszélés menetébe anekdotikus kitérőt azzal, hogy előadatja Aradinével viharbeli bolyongásuk történetét. Aradiné nem anekdotát előadó szereplői elbeszélő, hanem az elbeszélés által anekdotikus figuraként kezelt alak. Az anekdotának tehát nem előadója, hanem – akaratán kívül – szereplője. A nevetés nem hatásos előadásmódjának szól, hanem komikussá váló alakjának. Nem olyan rutinos elbeszélőnek mutatkozik, aki hatásosan adja elő a szórakoztató anekdotát, hanem olyan botcsinálta előadónak, akit éppen beszédmódja tesz nevetségessé:

Egyszerre olyan komikussá lett az előadása, hogy mindenki elkezdett hangosan kacagni. Tényleg olyan félelmetesnek tűnt fel a helyzet, amin szegény asszony keresztülment, hogy itt a meleg szobában, a megmenekülés biztonságában azután pukkasztó kacagást váltott ki a túlzott sírás és a kétségbeesett jajgatás. (110.)

Elbeszélésének humoros poénjai mintegy szándéka ellenére, komikus elszólásként kerülnek szólamának nyelvébe:

Az uram meg is ütötte magát, mikor először felborultunk, de olyan konok ember, hogy azzal a fájós bal karjával mégis ki kellett neki szállni a szánkóból. De nem az a baj, hanem az, hogy elveszett a lábzsák, az uram vadászta múlt héten, ha meg nem kerül, belehalok. És az volt a szerencsénk, hogy ő esett alólra, én meg őrá. Erre újabb hahota tört ki az egész társaságból. (110.)

Aradiné története tehát nem őt állítja elénk anekdotikus elbeszélőként, hanem az anonim narrátort. Az anekdotikus elbeszélésmód tehát nem korlátozódik a regény első fejezetére, hanem a narratíva egyik alkotóelemeként a szöveg végéhez közeledve – a 29. fejezetben – is érvényben marad.<sup>129</sup>

Ha ezek után feltesszük a kérdést, hogy milyen funkciói miatt lehet az anekdotikus elbeszélésmód érvényes alkotóeleme a regény narratív struktúrájának, akkor egyrészt a vitalitás

---

<sup>129</sup> A regény 32. fejezetet tartalmaz.

színrevitelében, másrészt a kollektivitás megidőzésben játszott szerepét emelhetjük ki. A vitalitás és anekdotikus beszédmód összefüggéseit már a *Nem élhetek muzsikaszó* nélkül értelmezése során is igyekeztem bemutatni. Míg ott elsősorban a házastársak civódása és erotikus vonzalma adott alkalmat az anekdotikus narráció áthangolására, itt a mulatás helyzete kínál lehetőséget a vitalitás megjelenítésére. (Ezt az összefüggést a korábbi regény is felveti Balázs duhajkodása kapcsán, de nem állítja a cselekmény középpontjába.) A *Kivilágos kivilradtig* szövegében az anekdota egy rituális cselekvéssor része, a vitalitást kiélő mulatás egyik fázisa. A narrátor a következő rövid meghatározását adja az adoma műfajának,<sup>130</sup> mely annak társasági funkcióját állítja előtérbe: „adomák, melyek az első kupica étvágycsináló pálinka mellett a lelkeket fűtik a nagy eseményhez, ami mindjárt kezdődik, az evéshez.” (40.) Az idézetben az „adoma” és az alkohol egymás mellé kerül, mint a mulatásra történő ráhangolódás egyenrangú kellékei, mindkettő a vitalitás rituális cselekvéseként beállított evést előkészítő szertartás része. Az adomát a narrátor szólama másutt is a kedély, az életöröm megnyilvánulásaként értékeli: „Így folytak az adomák aztán, egyik a másik után, csak úgy ömlött, úgyhogy valóban teljes kedéllyel várták már az asztalhoz ülést.” (41.)<sup>131</sup> A nevetés és a vitalitás szoros kapcsolatát egy másik rövid elbeszélői kommentár is aláhúzza: „Harsányan nevettek, ahogy csak a kálomista magyarok tudnak nevetni. Aki azt nem hallotta, sose fogja megtudni, mi az önérzet és egészség, és mi az a »vastag nyak«.” (61.) A nevetés és a felfokozott életkedv között teremtett kapcsolat magyarázza, hogy az evés, illetve az egymást követő fogások leírásában egyszerre jelenik meg a humoros hangütés és a nyers vitalitás kultusza:

Most újabb süttekkel rakott tálak jöttek, Faragó ispán barátai s barátnői: a ludak, melyeknek máját már megették, átnyújtották összes testrészeit a jó étvágyú emberiségnek, a kacsák, jércék most nem hápogtak és pityegtek szerelmesen és boldogan a létben, hanem saját zsírjukban szépen heverve, piros bőrüket mutatták a legfalánkabb állatnak, a legnagyobb ragadozónak: az embernek. (59.)

<sup>130</sup> Az adoma és az anekdota terminusok között létrejött jelentésmegoszlás nyomán a két kifejezést gyakran két, különböző műfajváltozat megkülönböztetésére használják. Az anekdota többnyire a valós személyekhez kapcsolódó történet, míg az adoma inkább a névtelen alakokat vagy típusfigurákat felléptető változat jelölésére szolgál. A regény véleményem szerint az adoma szót az anekdota szinonimájaként használja, amit az is valószínűvé tesz, hogy a hazai irodalomtudományban sem vált uralkodóvá a két műfajváltozat megkülönböztetése. Ahogy Tarjányi Eszter fogalmaz: „Az anekdotának és az adomának ez a használata azonban [...] nem vált általánossá. A 20. századi anekdotakutatásban egészen napjainkig inkább a szinonimaszerű használattal lehet találkozni, amelynek (sic!) feltehetően az az oka, hogy a nemzetközi irodalomtudományban, a nyugat-európai nyelvekben az anekdotának ez a kettőssége nem hangsúlyozódott ki [...]” (TARJÁNYI, *I.m.*, 20.)

<sup>131</sup> A kedély, a jókedv és az életöröm szinonim olvasását támogatja a narrátornak az a megjegyzése is, amely az öreg paraszt előadását értelmezi: „Mindenki tapsolt és kacagott; a reszketeg hangban annyi életöröm volt, annyi pajkosság és kedvesség és szerelmes jóság.” (50.)

A rituális cselekvéssor nem fejeződik be az evéssel, folytatódik az egyre fokozódó erotikájú táncban, végül – a regény szófordulatát idézve – egyfajta „közös gyónással” zárul. A mulatás minden egyes részletében közösségi esemény, melynek keretében mind az elszabaduló életkedv, mind az egyes emberi sorsok tragikuma megélhető. A komikum és a tragikum, a humor és egyfajta végzettudat együttese így ad mélyebb jelentést a „sírva vigadás” közhelyszerű toposzának. A vitalitást, az élethez kapcsolódó élmények végletes kiélését a hanyatlás tudatából fakadó vad, önpusztító hajlam egészíti ki, amely a dekadencia irodalmának elátkozottság tudatát idézi. Ezért nem kötelezi el magát a narratíva sem az anekdotikus elbeszélés, sem a tragikus hanyatlástörténet sémája mellett, hanem mindkettőt érvényben hagyja. Éppen ezért a regény befogadója könnyen az egyoldalú interpretáció hibájába eshet, ha olvasata egyiket vagy másikat figyelmen kívül hagyja.

A kollektivitás, a patriarchális családiasság kérdését a nevelő szólama tematizálja elsőként. Ezt a problémát a narráció némiképp más perspektívából közelíti meg, mint a szereplő. Miközben a nevelő arról beszél, hogy nem létezik már az igazi családiasság, maga a regény mégis egyfajta közösségi eseményként jeleníti meg a mulatás rituális eseménysorát, azaz a regény cselekményében megvalósulni látszik annak a kollektív élménynek egyfajta sajátos változata, melynek eltűnését a nevelő kissé tudálékosnak hangzó előadása már befejezett tényként kezeli. Az elbeszélés maga is komolyan mérlegei a kollektív összetartozás-tudat eltűnésének lehetőségét, ugyanakkor kevésbé határozottan állítja ennek végérvényes voltát. Az extatikussá fokozódó tánc megjelenítése után, melyet az elbeszélő beleélésre utaló módon ír le, látszólag felbomlik a közösség, eltűnik a kollektív jelleg:

A rúgó, kavargó, tomboló mulatság most darabokra bomlott. Mindenfelé párok fogták el egymást, s mindenki előtárta élete legfőbb titkát, egyetlen tragédiáját partnerének. Most megszűnt a közös tombolás, mindenki beleharapott egy másik emberi szívbe, és szigeteket képeztek. (103.)

Ez a párokra szakadás azonban egyrészt a vitalitás erotikus vonatkozásának következménye, másrészt a rituális eseménysor egyik fázisa, dramaturgiájának része. A „beleharapott” metafora a vitalitás egyik alaptrópusát, az evést, illetve az ember ragadózóként való felfogását viszi tovább. Az idézet utolsó tagmondata a vallomás dramaturgiájának következő fázisát vezeti be, amikor kisebb csoportok hallgatják meg egy-egy szereplő önértelmező elbeszélését. E szereplői elbeszélők sorában tűnik fel az a Babayné is, akinek alakjával kapcsolatban korábban már idéztem a narrátor személyes hangvétellő megjegyzéseit. A mulatásnak abban a fázisában a légkör egyre intenzívebb erotikus jelleget mutatott, s a narrátor szólama ezzel párhuzamosan

maga is hangsúlyozottan erotikus hangoltságúvá változott. Az elbeszélő tehát ezen a ponton mintegy maga is hatása alá kerül a közösséget jellemző atmoszférának, a narráció nem tart határozott távolságot a megjelenített miliőtől, hanem az azonosulás jeleit mutatja. Bár túlzás lenne azt állítani, hogy a narrátor teljesen feladná relatív kívülállását, beszédmódja a szövegnek ezen a pontján mégis a közösséghez kapcsolja, annak részeként pozicionálja. A közösségi jelleg megidézése szempontjából fontos jelenséggént értékelhető az elbeszélői szólam és a szereplői szólamok közeledése, amely az anekdotikus narráció kollektív jellegét idézi. Babayné elbeszélését rendre megszakítja a hallgatók nevetése, ami még inkább kiemeli a közösségi összetartozásra utaló narratíva anekdotikus gyökereit. A beékelt elbeszélések, melyeket az elbeszélő az élet minden vonatkozását kiélő vitalitás megnyilvánulásaként értelmez,<sup>132</sup> azonban nem feltétlenül a humor jegyében fogantak. A fiatal tanítónő monológja, melyben árvaságának történetét mondja el, korántsem komikus hangnemben szólal meg, az élmény közösségi jellege ennek ellenére továbbra is megőrződik, sőt intenzívebbé válik. A narrátor ennek az azonosulásnak a középpontba helyezésével jellemzi a szituációt: „Meghatottan nézték a fiatal asszonykát, s ebben a percben oly közel volta a szívek egymáshoz, mintha mindnyájan egytestvérek lettek volna.” (108.)

A regényre nem jellemző a metanarratív kommentár eljárása, az elbeszélő nem mutat hajlandóságot az önreflexív megnyilatkozásra. Éppen ezért különös figyelmet érdemel, hogy éppen e közös gyónás leírásában található az egyetlen ilyen önértelmező gesztus. Ez a szöveghely az elbeszélői ambíció beteljesíthetetlen céljaként azt jelöli meg, hogy az elhangzó vallomások, titkokat, melyek megszüntetik a személyek közötti távolságot a mű szövege egyszerre, szimultán jelenítse meg:

A lakás minden zugában párok ültek, és mind a legtúlzottabb odaadással beszélgettek. A szívek olyanok voltak, mintha a „szézárnő nyílj meg” varázsigével érintette volna az éjféli tündére. Egyszerre kellene hallani, ahogy párhuzamosan, egymás mellett éjféli virágba nyílnak a lelkek, s az írónak szimultán kellene lezongorázni a sok titkot, melyet a kavargó magyar élet egyszerre röpít föl; titkokat a Midasz nádasába. A tánc is arra kell, a muzsika, a bor, az evés, hogy éjféli utánra előkészítse a szíveket, s ez a nagy közös gyónás megkönnyebbíti, szinte feloldja a hétköznapi élet minden feszültsége alól a lelkeket. (108.)

Egy kollektív elbeszélő aktust, a nagy közös gyónást jelöli meg a narrátor a rituális eseménysor céljaként. Ennek a dramaturgiának az alkotóeleme az anekdotikusság is, melyet a korábban idézett szöveghelyek alapján – amelyek adoma, az alkohol és „teljes kedély” szerepét

<sup>132</sup> Vö: „Olyan fantasztikus volt ez a mesekavargás, az élet úgy forgott, mint a hinta.” (108.)

ugyanabban jelölték meg – a fenti felsorolás egyenrangú tagjának tekinthetünk. A párokra bomlás és az eseménynek tulajdonított kollektív karakter között az elbeszélő nem lát ellentmondást, erre utal Midász király mitológiai történetének felidézése. Midász nem tudta magában tartani titkát, hogy Apollón büntetésként számárfület növesztett a fejére, ezért belesuttogta egy gödörbe, amelyet betemetett. A gödör fölött nőtt nádas azonban minden arra járónak elbeszélte a titkot. A gyónás párok között megvalósuló eseménye e metafora értelmében közös tapasztalattá válik, mindenki részesül belőle, s a vallomások mozaikjaiból egy közösnek tudott világ képe rajzolódik ki, a „kavargó, magyar életé”.

A Móricz regényében megjelenített mulatás beilleszthető a mesterséges mámorokról szóló, a modernség irodalmára jelentős befolyást gyakorló elmélet kontextusába. A baudelaire-i mámorfilozófia, melyet a szerző *A mesterséges mennyországokról* szóló művében fejtett ki Thomas de Quincy *Egy ópiumszívó álma* című írásától inspirálva, a mesterséges máorkeltő szereknek olyan hatást tulajdonít, melynek révén a mámoros tudat számára feltárulnak a világ rejtett összefüggései és titkai. A mámor tetőfokán „tovább fejlődik a szellemnek ez a titokzatos és átmeneti állapota, amikor az élet sokféle problémától felkavart mélysége a maga teljességében nyilatkozik meg az épp szemünk elé táruló mégoly természetes vagy közönséges látványban”.<sup>133</sup> Móricz regényének fent idézett részlete ugyancsak az élet titkainak megragadását jelöli meg az elbeszélői ambíció céljaként. Az eksztatikus mámor a titokfejtés, a feltárulás lehetőségét kínálja, olyan metamorfózis lehetőségét, melynek során az egyes ember saját személyiségének korlátait átlépve egyfajta irracionális teljesség megtapasztalásának közelébe érkezik. A mámor tehát szubjektumon túli élmény, az én meghaladása. Baudelaire mámorfilozófiájára erős hatást gyakorolt Emmanuel Swedenborg, akire nem csupán fent idézett prózai művében hivatkozik, hanem irodalomtörténeti jelentőségű programversének címét is a svéd misztikus szerző *Menny és pokol* című könyvéből kölcsönözte. A *Correspondences* a latin nyelven íródott Swedenborg-kötet *correspondentia* fogalmára utal vissza, amely a földi és az égi világ közötti megfelelések jelölésére szolgál. Baudelaire programversének szemléletmódjára egyéb hatások mellett a misztika hagyománya is jelentős befolyást gyakorolt. A végtelen, nagy egység átélése egy időfölkötti pillanatban az *unio mystica* modern, a vallásos szemléletmódról leszakadó, de legalábbis eltávolodó változata. A mámor extatikus állapota tehát olyan önfeledtség, amelynek révén az egyén feloldódik a nagy egészben. Móricz regényében ez a feloldódás nem valamely absztrakt metafizika terében valósul meg, hanem a közönség közegében, amely egyfajta profán spirituális egység jellegét magára öltve

<sup>133</sup> BAUDELAIRE, Charles, *A mesterséges mennyországok*, ford. HÁRS Ernő, Budapest, Gondolat Kiadó, 1990, 45-46.



transzcendens árnyalatot kap. A kollektivitás azonban nem abban a hagyományos közösségi szemléletmódban nyilatkozik meg, amely tradicionális értékrendje és világszemlélete révén meghatározta a mindennapi élet, a viselkedés és a gondolkodás elfogadott formáit. Nem a communis opinio józan nyugalma, hanem az extatikus pillanat önkívülete és önfeledtsége jellemzi.

A regény szövegében a mulatás során vitalitás és elátkozottság-tudat összekapcsolódik egymással, ahogy Ady Endre költészetében is, amelynek megismerése közismerten nagy hatást tett Móriczra. A mámorfilozófia inspiráló befolyása minden bizonnyal Ady költészetén keresztül érte el Móricz prózáját. Ady lírájának vitalizmusát mindvégig ellenpontozza az elátkozott költő szerepe. A vitalitás és a pusztulásra ítéltség tudatának egyidejű regénybeli jelenléte, párhuzamba állítható Élet és Halál Ady-költészetében egymás mellett élő, egymást ambivalens módon kiegészítő kultuszával. Erre az ösztönző hatásra a regény is utalást tesz, amikor az elbeszélő egyetlen önreflexív kommentárja Midász király nevét említi, ami az olvasóban felidézheti Ady Endre *Midász király sarja* című versét. A költemény a Móricz számára revelatív élményt jelentő *Új Versek* kötetben jelent meg, s néhány részlete közvetlenül is összefüggésbe hozható a regény szövegével. A *Midász király sarja* a vitalitás kultuszának jegyében született: a mitológiai történetben olyan meghatározó helyszín, a nádas a versben az élet jelképévé válik („Áldalak, nádas, óh, áldalak Élet”). A vers lírai énje titkok megfejtőjeként tekint önmagára („Értem a titkot, a nádi beszédet”), saját eufórikus lelkesültségét pedig a mámor szóval illeti:

És érdemes lesz őrjöngve szeretni  
A csókos asszonyt, ki majd eljön értem.  
Szépek az álmok, vágyak, tettek,  
A csókok, melyek ezután születnek  
S szent vagyok e részeg mámor-vértben.

Részegség, erotika, extázis és titokfejtés olyan kulcsfogalmak a költeménynek, melyek Móricz regényében is megjelennek. Mivel a *Kivilágos kivraddtig* az anekdotizmusnak a vitalitás és a mámor kontextusába helyezve ad új értelmezést, az anekdotikus elbeszélői hagyományt is ennek jegyében értelmezi át. Így fordulhat elő, hogy az Ady által olyan vehemensen kárhoztatott anekdotikusság éppen az általa közvetített mámorfilozófia keretében nyer új funkciót Móricz regényében.

Móricz e fejezetben tárgyalt regényei az anekdotát a korábbi irodalmi tradíciónak megfelelően a nevetés műfajaként fogják föl. A nevetést ugyanakkor nem csupán a kedélyes derű, hanem az intenzív, nyers vitalitás megnyilatkozásaként is értelmezik. Az anekdotikus elbeszélői modor ezért válhat alkalmassá az érzéki vágy színre vitelére. Az anekdota másrészt a mulatás rituális eseménysorának egyik fontos eleme, az egyik stádiuma annak a túlfűtött kollektív érzelmi állapotnak, amely végül egyfajta extatikus végkifejletben éri el csúcspontját. A mámor értelmezése ugyanakkor túllép a „sírva vígadás” megszokott irodalmi toposzán, amikor ezt a szituációt a modernségre jellemző mámorfilozófia kontextusába illeszti. A mulatás ebben az összefüggésben egyfajta feloldódás az élet irracionális, titokzatos teljességében.

## Peremhelyzet és alulnézeti perspektíva

A disszertációban tárgyalt szerzők közül Krúdy mellett talán Tersánszky Józsi Jenő életműve ágyazódik be legnyilvánvalóbban a magyar epika anekdotikus hagyományba. Bár prózájának tradíciókhoz kötődő karakterét gyakran szóba hozta a róla szóló recepció, az anekdotikus narrációhoz fűződő viszonyát az irodalomtörténet-írás nem tárta fel kellő módszerességgel, sőt, az anekdotához kapcsolható poétikai sajátosságok jelentőségét az értelmezők többsége kifejezetten csökkenteni igyekezett. Annak a folytatás és az átformálás kettős tendenciáját érvényre juttató viszonynak a feltárását, mely Tersánszky műveit a 19. századi magyar próza anekdotikus hagyományához fűzi, általában e kapcsolat jelentőségének változó mértékű kétségbe vonása helyettesíti. Az anekdotikus narrációt övező irodalomtörténeti tabuképzés mechanizmusa Tersánszky elbeszélésmódjának interpretációjában meglehetősen látványosan mutatkozik meg. A legelterjedtebb retorikai eljárás a mentegetésnek az a sajátos változata, amely az anekdotikus sajátosságokat látszatként, egy mögöttes, lényegibb struktúra megtévesztő felszíneként értékeli. Ennek az érvelési stratégiának a háttérében okkal tételezhető fel az anekdota műfaját, illetve az anekdotikus narrációt leértékelő szemlélet hatása. Nehéz másként értelmezni azt a furcsa helyzetet, amely az anekdotizmus poétikai kellékeinek gyakori előfordulását érzékelve éppen ezek lényegtelen voltát igyekszik bizonygatni. Kétségtelen, hogy Tersánszky műveinek anekdotikus narrációja nem értelmezhető a 19. századi anekdotikus elbeszélői modor változatlan megőrzéseként, az elbeszélésmód átalakulása azonban önmagában még nem értékelhető az anekdotikus hagyománytól való elszakadásként.

Az alábbiakban elsőként azt igyekszem bemutatni, hogyan bukkan fel a Tersánszky-recepcióban az anekdotikus narráció szinte valamennyi meghatározó poétikai sajátosságának említése, s milyen megoldásokkal igyekszik kivonni az értelmezők többsége ezeket az eljárásokat az anekdotikus elbeszélésmód összefüggéséből. Ezt követően arra a kérdésre szeretnék válaszolni, hogy mennyiben jogosult Tersánszky prózáját a magyar modernség fejleményei között számon tartani. Ez a probléma azért vetődik fel különös élességgel, mert a hagyomány tovább élő elemeinek regisztrálása, valamint az a közismert tény, hogy Tersánszky poétikájában nincs nyoma számos olyan jelenségnek, amely általában jellemző a modern magyar prózára, azt sugallhatja, hogy nem megalapozott álláspont hagyományt átformáló poétikai teljesítményt tulajdonítani Tersánszky epikájának. Melyek azok a sajátosságok, amelyek arra utalnak, hogy Tersánszky művei a 19. századi anekdotikus tradíciót a modernség

szellemében alakították át? Annál is inkább sürgető ennek a kérdésnek a megválaszolása, mert Tersánszky prózájának aligha tulajdonítható módszeres, tudatos innovatív törekvés.

Az anekdotikus hagyomány jelentőségének alábecsülése a recepcióban részben abban nyilvánul meg, hogy jelentőségéhez mérten e próza műfaji forrásai, alkotóelemei között az értelmezők feltűnően ritkán említik az anekdotát, illetve az anekdotikus narrációt. Ez különösen azokban az esetekben feltűnő, amikor az adott tanulmány szövege felsorolásszerű katalógusát nyújtja a felhasznált műfajoknak. Olasz Sándor *Regénypoétika – állattörténetben* című írásában például így foglalja össze a megidézett műfajok listáját: „Tersánszky munkáiban a modern regénynek azt a sajátosságát is tanulmányozhatjuk, hogy az író különféle műformákat kölcsönöz – nem ritkán a paródia szándékával. A mese, a legenda, a parabola, a pikareszk elemeivel ugyanúgy találkozhatunk, mint a nevelődési regény vagy a menipposzi satíra némely vonásával.”<sup>134</sup> Dérczy Péter a műfaji hagyományok felsorolásakor ugyancsak kihagyja az anekdotát, s nem említi az anekdotikus elbeszélésmódot sem: „[Tersánszky] Valóban ősi forrásokhoz nyúl vissza, amikor a levélregény műfajához kanyarodik (*Viszontlátásra, drága...*), a napló, emlékirat formáját választja (*Két zöld ász, A vezérbika emlékiratai*) vagy ezek keverékét, mint az *Egy ceruza történetében*, ahol is összevegyül a napló, a levél és a pikareszk műfaja; valamint visszanyúl a kalandregény, a pikareszk műfaj jellegzetességeihez a *Kakuk Marciban*.”<sup>135</sup> Igaz, Dérczy nem feledkezik meg teljesen az anekdotikusságról, az ismétlődő cselekményelemeket tárgyalva később beilleszt egy az anekdota műfajára vonatkozó utalást: „feltűnő viszont, hogy a zsúfolt események mennyire lazán kötődnek, sokszor csak éppen formálisan egymáshoz. Olykor anekdoták, máskor eseménytöredékek sorozatáról beszélhetünk ezen alkotásokban.”<sup>136</sup> Ennek ellenére az anekdota narratív ösztönzésének bizonyos mértékű háttérbe szorítása Dérczy Péter tanulmányban is felfedezhető, mivel a műfajok felsorolásakor a szerző megfeledezni látszik az anekdota ösztönzéséről, s egy másik téma fejtegetése során is csupán mellékesen tesz említést róla. A *Kakuk Marci*-regényekről szóló tanulmányában Angyalosi Gergely sem említi az anekdotikus elbeszélő hagyományt mint Tersánszky művének egyik műfaji ösztönzőjét, igaz, írásában nem található olyan szakasz, amely összefoglaló igénnyel térne ki a Tersánszkyt inspiráló műfajokra, ezért a hiány kevésbé feltűnő. Ugyanakkor éppen a *Kakuk Marci*-sorozat egyes regényeiben jelenik meg legnyilvánvalóbban az anekdotikus elbeszélésmód hagyománya, ezért említésének elmaradása

<sup>134</sup> OLASZ Sándor, *Regénypoétika – állattörténetben*, Forrás 1997/2, 76.

<sup>135</sup> DÉRCZY Péter, *Az elbeszélőhagyomány átalakítása*, Hungarológiai Közlemények, 1990/1-2, 3-4.

<sup>136</sup> *Uo.*, 4.

mégis joggal hiányolható, annál is inkább mivel egy helyütt Angyalosi negatív kontextusban, helytelenítő hangsúllyal idézi a szakirodalomban elő-előforduló anekdotikus minősítést.<sup>137</sup>

Angyalosi Gergely tanulmánya egy másik szempontból is figyelemre méltó tanulságokkal szolgálhat. Angyalosi úgy nevezi meg a pikareszk regényt és a naturalista epikát a *Kakuk Marci* fő epikai ösztönzőiként, hogy elismerésre méltó alapossággal emeli ki azokat a vonásokat, amelyekben Tersánszky írásmódja eltér inspiráló forrásaitól.<sup>138</sup> Tersánszky regényciklusa a picao szerepkörének, valamint a pikareszk regény elbeszélői modorának néhány meghatározó vonásában egyaránt határozottan eltávolodik a pikareszk műfaji hagyományától. Ennek ellenére a szakirodalomban szinte nincs is nyoma annak, hogy bárki is megkérdőjelezné e műfaji tradíció jelenlétét. A 20. századi epika nem törekszik a műfaji homogenitásra, a szövegek műfajiságát különböző konvenciók találkozásaként fogja fel. Éppen ezért érthető, hogy a pikareszk egyes alkotóelemeinek elmaradása a Tersánszky-recepcióban nem vonta maga után a műfaji hagyomány jelenlétének, meghatározó szerepének megkérdőjelezését. Ezzel szemben annak konstatálása, hogy Tersánszky-nál nem lelhetjük fel a 19. századi anekdotikus elbeszélésmódot a maga változatlan formájában, együtt járt e hagyomány ösztönző szerepének megkérdőjelezésével vagy kifejezett tagadásával.

Az anekdotizmus szerepének leértékelése során alkalmazott másik jellemző retorikai megoldás a felszíni, látszólagos egyezés mögött meghúzódó lényegi különbségek sejtetése. Ezért használom a „sejtetés” szót, mert az esetek többségében nem kerül sor az eltérések módszeres bemutatására, csupán egy-egy rövid megjegyzés, utalás igyekszik eloszlatni az

<sup>137</sup> „Kakuk Marci viszonya a nőkhöz jóval összetettebb, mint azt hagyományosan érzékeltetni szokták. Az értelmezők (s ebben maga Tersánszky is ludas) általában leszűkítik ezt a problematikát egyfajta irodalmias-anekdotikus »csapodárságra«, a csúfnév sugallta »kakukságra«. (ANGYALOSI Gergely, *Kakuk Marci: a pikaró és a buddhista* = Uő., *A kötő hét bordája*, Debrecen, Latin Betűk, 1996, 78.)

<sup>138</sup> „A *picao* felnőtté érik kalandozásai közben, csakhogy nem idealista értelemben. A valóság fölényes ismeretét és más emberek saját érdekében való manipulálásának képességét sajátítja el, amíg révbe nem ér, vagyis bevezethet a polgári tisztesség és képmutatás kikötőjébe. [...] már most leszögezhetjük, hogy Kakuk Marci figurájában ez a vonás alig-alig érvényesül. (Legfeljebb a *Kakuk Marci ifjúságának* egy részében. A pikareszk regény jellegzetes elbeszélő stílusjegye az eljátszott bűnbánat, az érvényesíthetetlen vagy folyamatosan megkerült erkölcsi elvekre való kegyes hivatkozás. Ez a hangnem eredetileg nyilván az egyházi cenzúra elleni védekezésésként alakult ki, csak azután lett belőle narratív hagyomány. Annál érdekesebb, hogy noha az eredeti funkció Tersánszky idejében sem vesztette el teljesen aktualitását, Kakuk Marci mégsem ezen a pseudo-bűnbánó nyelven beszél [...]” (Uő., 72–73.) Majd így összegzi vizsgálatai eredményét: „Összefoglalva azonban elmondhatjuk, hogy Kakuk Marci valóban pikareszk hős, és jellemvonásainak jelentős része valóban visszavezethető erre az irodalmi örökségre, ugyanúgy, mint a Kakuk-történetek egyes szerkesztés- és stílusbeli, valamint narratív sajátosságai. Természetesen nem kevésbé fontosak az eltérések sem ettől a hagyománytól.” (Uő., 73–74.) A naturalizmussal kapcsolatos megszorításokat csak jelzésszerűen idézem: „Kakuk Marci nem egyszerűen mulatságos figura, hanem alapvetően ellentmond a naturalista hősalkotás egyes megrögzöttségeinek [...]” (Uő., 69.) „[I]gazi naturalista hős nehezen képzelhető el családi kötelék nélkül, hiszen ezek a kötelékek jelentik számára a legközelebbi és első számú meghatározottságot. A család a kiszolgáltatottság alapfeltétele, s egyben a személyiség eltorzulásának legalkalmasabban ábrázolható terepe.” (Uő., 70.) „Tersánszky [...] Kakuk Marci figurájában fogódzót talált a személyiség abszolút determináltságának ősnaturalista dogmája ellen. Marci nem az, akivé környezetének logikája szerint válnia kellene [...]” (Uő., 72.)

anekdotikusság gyanúját. Németh Andor például az *Egy ceruza történetéről* írt kritikájában az anekdotázás látszatáról beszél. Az anekdotikusságot a rögtönzéssel azonosítva tulajdonképpen a megszerkesztetlenség vádja alól akarja tisztázni a szerzőt:

Tersánszky irigylésre méltó írástudással végig meg tudja tartani a fesztelen anekdotázás, a rögtönzés látszatát. Előadásának közvetlensége azonban ne tévessze meg az olvasót. Ez az igen okos, és igen nyílt fejű író tudja, mit akar kifejezni, és igen öntudatosan, igen következetesen konstruál.<sup>139</sup>

Míg Németh Andor a poétikai megalkotottság koherenciáját szeretné az anekdotikus előadáshoz tapadó esetlegesség, az igénytelen ötletszerűség gyanúja alól tisztázni, addig Kenyeres Imre tematikai vonatkozásban használja fel apologetikus szándékkal a felszín és a mélység ellentétpárját. Bár nem tagadja a szövegek anekdotikus karakterét, mögöttes, mélyebb tartalmukra akarja irányítani az olvasó figyelmét, ezt hangsúlyozza írásának címe (*Új realizmus*) is:

Tersánszky anekdotázó, tréfára kihegyezett elbeszélései mögött teljes társadalmi kép húzódik. Ennek az értelmét csak az nem látja meg, aki az életet zavaraiiban és keresetlen igazságaiban nem fogja föl, hanem az irodalomtól a kicsipkézettséget, a redők, a problémák kisimítását, elirodalmasítását kéri, Tersánszky azonban könnyed formájával nem szépít. Realista színekkel és lélekkel realista.<sup>140</sup>

Kenyeres Imre 1947-ben vélhetőleg a problémátlan világnézet és a békülékeny, megalkuvó kedélyesség vádja alól igyekezett felmenteni Tersánszky elbeszélésmódját. Abban igazat is adhatunk neki, hogy Tersánszky műveiben más nézőpontból jelennek meg a társadalmi viszonyok, mint az anekdotikus próza 19. századi változataiban, de az irodalmi megalkotottságnak a feltételezett visszatükröző funkció alá rendelése már a korszak társadalmi tablót váró, ideológiai tényezők által is befolyásolt realizmus kultuszának tett engedményként értékelhető. Bodnár György is ebben az apologetikus szellemben nyilatkozik Tersánszkyról, akinek beszédmódja értelmezése szerint csak emlékeztet az anekdotikus narrációra: „Közbeszólásai az anekdotikus előadásmódra emlékeztetnek, de nem lekerekítik, hanem kinyitják a történetet.”<sup>141</sup> Ez fordulat megengedi valamilyen távoli kapcsolat feltételezését a két elbeszélő forma között, de a második és harmadik tagmondat alapvető különbséget tételez fel

<sup>139</sup> NÉMETH Andor, *Tersánszky Józsi Jenő: Egy ceruza története*, = Uő., *A szélén behajtvá*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1973, 361.

<sup>140</sup> KENYERES Imre, *Új realizmus*, Sorsunk 1947/9, 521.

<sup>141</sup> BODNÁR György, *Az elbeszélés válaszüjtán. Tersánszky Józsi Jenő: A tiroli kocsmáros* = Uő., *Jövő múlt időben*, Budapest, Balassi Kiadó, 1998, 216.

köztük. A kijelentés egyébként meglehetősen enigmatikus, mivel Bodnár nem fejti ki, hogy az anekdotikus narratív technika miért funkcionál éppen a megszokottal ellentétes módon. A kiemelt idézet közvetlen szöveggörnyezete arról a tapasztalatról számol be, hogy Tersánszky prózájából a fiatalabb olvasók generációi hiányolják az újszerűséget. A cikk szerzője az életmű relatív korszerűsége mellett állást foglalva a zárt, illetve nyitott mű kategóriájának mozgósításával igyekszik álláspontját alátámasztani. Ennek jegyében a közbeszólás anekdotikus modorra jellemző megoldását a nyitott műalkotás összefüggésébe helyezi. Az anekdotikus forma tehát eltávolodott a lényegként feltételezett zártaságtól, tökéletes metamorfózison ment keresztül, amely megszüntette összefüggését eredetével.

Kulcsár Szabó Ernő szintén az anekdotikusságtól igyekszik elhatárolni Tersánszky írásmódját: „a Tersánszky-féle Lust zum Fabulieren nem a romantikus mesélés és tablóképzés eszköze, ahogyan a mindig történetyszerűséghez kötött élőbeszéd sem a kitérni igyekvő, derűsbékés feloldást célzó anekdotikusság megnyilvánulásának alkalma.”<sup>142</sup> Az értékelés ebben az esetben is az anekdotikusság egyik magától értetődőnek vélt jellegzetességétől, a derűsen problémátlannak, sekélyesnek tartott szemléletmódtól igyekszik elhatárolni Tersánszky prózáját. Az egyébként kifejezetten magas színvonalú tanulmány ezen a ponton az anekdota leértékelésének egyik toposzát variálja. Ennek tudható be, hogy e téren perspektívája erősen rokonítható Kolozsvári Grandpierre Emil másfél évtizeddel korábbi ítéletével, amely ugyancsak az élőbeszédszerűséget igyekezett leválasztani az anekdotikusságról: „Tersánszky stílusa fordulat a magyar próza történetében. Idáig a beszélt nyelvre alapított irodalmi nyelv az adomák nyelve volt, ezt művelte Jókai, Mikszáth, Móra és még légiónyi magyar író.”<sup>143</sup> A kijelentéshez nem kapcsolódik kidolgozott érvelés, az idézet folytatása azt látszik sejtetni, hogy az anekdotikusságnak szükségszerű velejárója egyfajta nyelvi igénytelenség, pongyolaság, míg Tersánszky esetében a látszólagos pongyolaság tudatos nyelvművészetet takar: „Tersánszky pongyolasága végtelenül összetett, rafinált pongyolaság [...]”<sup>144</sup> A kiragadott példák alapján is jól látható, hogy a recepció – többnyire apologetikus szándéktól vezetve – igyekezett elválni a Tersánszky narratív nyelve és az anekdotikus narráció közötti kapcsolatot, vagy legalább is az indokoltnál nagyobb távolságra helyezni egymástól a két elbeszélésmódot.

Az anekdotikusság Tersánszky életművében betöltött szerepének háttérbe szorítása a recepció egy harmadik eljárásában is megfigyelhető. Míg az eddig említett esetekben vagy az

<sup>142</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A literarizált eszköztelenség* = Uő., *Beszédmód és horizont*, Budapest, Argumentum Kiadó, 1996, 187.

<sup>143</sup> KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, *Tersánszky = Virgóné szavak királya. In memoriam Tersenszky Józsi Jenő*, szerk. TARJÁN Tamás, [Budapest], Nap Kiadó, 1999, 329.

<sup>144</sup> Uő.

anekdotikusság említésének mellőzésével vagy a kapcsolat megszűnéséig vezető eltávolítás retorikai sémájával találkozhattunk, erre a megközelítésre az jellemző, hogy az anekdotikussághoz kapcsolható narratív eljárásokat valamely más műfaji hagyományból próbálja levezetni. Rónay László kismonográfiájának közelítésmódjában is megjelenik ez az megoldás, jóllehet Rónay viszonyulását az anekdotikus beszédmódhoz nem lehet egynemű képlettel leírni. Egyes műveknek kifejezetten anekdotikus jelleget tulajdonít, illetve jelzi az anekdota struktúraalkotó szerepét. A *Kakuk Marci a zendülők közt* kapcsán például ezt olvashatjuk: „Ez az epizód, akár Mikszáth Kálmán vitriolos tollán is születhetett volna. A kormánypárt a »csak dögönyözzük őket!« jelszavával félemlíti meg választóit, akiknek azonban a 48-as ellenzékiek sem tudnak többet nyújtani.”<sup>145</sup> A regény mikszáthos karakterét ugyanakkor Rónay az idézet tanúsága szerint nem annyira a beszédmódban, mint inkább a témaválasztásban látja. Az anekdotikusság jelenlétét másutt elsősorban a történetbe iktatott kitérőkben érzékeli, sem a narratív nyelvben, sem a szöveg makro-szerkezetében nem tulajdonít jelentős szerepet neki. Megközelítése szerint a művek előbeszédet idéző nyelve – s általában az elbeszélés nyelvi megformáltságának sajátosságai – elsősorban a (nép)meséből eredeztethetők. Ebbe az alapvetően a mese műfaját idéző narratívába iktatódnak be az anekdoták, mint kitérők:

Az író gyakran él az előbeszéd, a mesei előadásmód természetes fordulatával: „mondják”, „az a hír járja”, „azt beszélük”. Egy-egy ilyen sztereotip kifejezés után következnek az anekdoták, apró történetek, melyek megszakítják a cselekmény folytonosságát, s nagyszerűen alkalmasak arra, hogy szituációt teremtsenek, s jellemezzék magát Kakuk Marcit is [...]”<sup>146</sup>

Néhány bekezdéssel később ennek a gondolatsornak egy variációját olvashatjuk:

Tersánszky elbeszélőmodorára jellemző, hogy az ilyen anekdotikus, szervetlen kitérőket rendszerint kérdéssel indítja. Általában is nagyon sok kérdő mondatlal él. Ezeket Kakuk Marci teszi föl, félig önmagának, félig az olvasó helyett, akivel így is intenzívebb kapcsolatot tud teremteni. Ezt a fordulatot mintha a mesék inspirálták volna az írónak, a történet előadója időnként ott is kérdéssel fordul a hallgatóihoz, hogy fellobbantsa hunyó érdeklődésüket. A komótos előadás hagyományait éleszti Tersánszky azzal is, hogy lépten-nyomon anekdotákat fűz történetébe, se szeri, se száma ezeknek.”<sup>147</sup>

<sup>145</sup> RÓNAY László, *Tersánszky Józsi Jenő*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1983, 105. (Az 'epizód' kifejezés ebben az esetben nem a regény egyik cselekménymozzanatát jelöli, hanem a regényciklus egy adott darabjára, a mű teljes szövegére vonatkozik.)

<sup>146</sup> *Uo.*, 130-131.

<sup>147</sup> *Uo.*, 131-132.



Mint látható Rónay László az élőbeszédszerű nyelvi fordulatokat, melyeket többnyire az anekdotikus előadásmód kellékeiként szokás értelmezni, a mese műfaji örökségéhez köti. Ezt a megközelítést több szempontból is megkérdőjelezhetőnek tartom. Jóllehet a mese műfajának Tersánszky több műve kapcsán joggal tulajdonítható ösztönző szerep, a *Kakuk Marci*-regényekben kevés nyoma van ennek a hatásnak. Másrészt a mese – különösen a Rónay által említett példák háttérében kirajzolódó magyar népmese – nyelvi fordulatai sokkal formalizáltabbak, mint Kakuk Marci nyelvhasználata, melyet a szemléletesség mellett éppen a normasértés jellemez leginkább.<sup>148</sup> Bár nem állítható, hogy Rónay egyértelműen osztozna az anekdota leértékelő megközelítésében,<sup>149</sup> mint ahogy az sem, hogy elhallgatná a Tersánszky műveiben betöltött esztétikai funkcióját, a mese műfajának gyakran tapasztalható túlzott előtérbe helyezése mégis az anekdotikus narráció jelentőségének rovására történik. Az eddig citált szöveghelyeken túl is több alkalommal hangsúlyozza Rónay a mese műfajának hatását részben a cselekményszövés, részben az alakformálás terén.<sup>150</sup> A mese műfaját a kismonográfia sokkal gyakrabban említi az inspiráló hatások között, mint az anekdotát, illetve az anekdotikus előadásmód hagyományát, s ez a megoldás feltűnő aránytalansághoz vezet. Az élőbeszédszerű nyelvi formáknak a mesei dikcióra történő visszavezetése olyan művek esetében, amelyek mesei jelleget sem a cselekményszövés, sem az alakformálás tekintetében nem mutatnak, megkérdőjelezhető feltételezés.

Más javaslattal él az anekdotikus hagyomány helyettesítésére Thomka Beáta, amikor megjegyzi, hogy a Tersánszky-szövegek élőbeszédszerű előadásmódja a szkáz-típusú narrációra hasonlít: „Tersánszky elbeszélő modora, hangneme több szempontból rokonítható

<sup>148</sup> Nem tartom meggyőzőnek Rónay Lászlónak azt a törekvését sem, hogy Kakuk Marci alakját mesehőssé igyekszik stilizálni: „Mesébe illő az a mód is, ahogy Kakuk Marci és Soma elindulnak szétnézni a nagyvilágba. Szerencsét próbálnak, mint a mesék legkisebb királyfija, s ők is többnyire csak hamuba sült pogácsát visznek »motyójukban«.” (RÓNAY, *I.m.*, 136.) A kalandor vagy a picaro alakját kétséges vállalkozás mesehőssé stilizálni. A legkisebbik királyfi ugyanis nem „felemás egyén” – ahogy Tersánszky jellemzi a Kakuk Marci-regények főszereplőjét –, hanem többnyire tökéletes hős, jóra való fiú, aki öreg szülei örömeire visszatér hozzájuk a próbatételek után. A királyfiak általában nem küzdenek higiéniai problémákkal, nem jellemző szokásuk a rendszeres alkoholfogyasztás sem, nem kell tartaniuk a rendőrségtől, s nem olyan ijedősek, mint Kakuk Marci. Nem csak élni akarnak, hanem tulajdonképpen mindent: nemcsak a királylányt, de a fele királyságot is. Egy szívserelmük van, akivel az „ásó, kapa” kimondása után boldogan élnek, amíg meg nem halnak. Marci ezzel szemben számos hölgygel kerül intim szexuális kapcsolatba, akik többnyire meglehetősen távol esnek a királylány kategóriájától.

<sup>149</sup> Kifejezetten elismerő értékelést is olvashatunk a kismonográfiában: „Részben ebben áll Tersánszky regényeinek olykor ellenállhatatlan humora. Ebben a fesztelen anekdotázásban.” *Uo.*, 251.

<sup>150</sup> „Szóltunk már róla, hogy Tersánszky regényszövéseinek egyik legjellemzőbb eleme a mesei fordulatok visszatérő alkalmazása. Ennek is a *Kakuk Marci*-ban találjuk legszebb példáit. A meseszerűség abban is megnyilvánul, ahogy a különböző történetekben feltűnő szolgálólányokat jellemzi. Olyanok ők, mint a mesebeli elvarázsolt királykisasszony, aki most éppen inkognitóban van, de hamarosan levedli cseléd bőrét, s visszaváltozik eredeti mivoltába. (*Uo.*, 135.) „Az emberek leírásában is gyakori a meseiség: a lányok olykor angyalokként jelennek meg, az ellenszenves férfiak pedig többnyire ördögökre, a sátánra emlékeztetik Kakuk Marcit.” (*Uo.*, 136.)

az orosz szkáz-típusú narrációval.”<sup>151</sup> A párhuzamok bemutatására nem tér ki részletesen, de úgy tűnik, hogy az előbeszédet idéző narráció mellett a történetek elbeszélőinek mentalitásán érződő népi jellegben látja a két beszédmód között mutatkozó rokon vonást. A fenti idézet alapján valószínűsíthető, hogy Thomka Beáta strukturális párhuzamot, s nem genetikus kapcsolatot tételez fel a két elbeszélő forma között. A szkáz és az anekdotikus elbeszélésmód viszonyát a harmadik fejezetben részletesen tárgyaltam, ottani fejtegetéseimet szükségtelen lenne megismételni, elegendőnek tartom a végkövetkeztetések felidézését. A jellemalkotó szkáz elengedhetetlen követelménye egy olyan népi elbeszélő felléptetése, akinek intellektuális képességei látványosan az elsődleges narrátor szintje alatt állnak, s akinek beszédmódját az avatatlanság, az előadás alkalmankénti ügyetlensége és a nyelvi kompetenciák korlátozott volta jellemzi.

Ezzel szemben Tersánszky műveinek csak egy részében léptet fel másodlagos elbeszélőt, a jellemalkotó szkáz követelményének a beékelte másodlagos elbeszélést mellőző szövegek eleve nem felelhetnek meg, ezért csupán a szereplői elbeszélést alkalmazó művek kapcsán érdemes közelebbről megvizsgálni a szkáz terminus relevanciáját. Az első Kakuk Marci-regényben például megvalósul a narratori szerep megosztása az elsődleges és a másodlagos elbeszélő között. Az elsődleges elbeszélő az alak jellemzése után átadja a szót a szereplőnek, aki a maga élőbeszédszerű nyelvén mondja el ifjúsága történetét. Ugyanakkor Marci intellektuálisan nem marad alatta az elsődleges narrátornak, alakjának egyik jellemző vonása éppen csavaros észjárása, melynek segítségével rendre boldogul a legnehezebb helyzetekben is. Bár nem hivatásos író, született elbeszélő, akinek előadásmódja cseppet sem esetlen. Hajlamos az irodalmi nyelv emelkedettségére fittyet hányó nyelvi regiszterek alkalmazására, de ez nem műveletlenségéből, hanem a társadalmi elvárásokkal keveset törődő szemléletmódjából fakad. Ez a nyelvi normaszegés, illetve a hozzá kapcsolódó kívülálló pozíció azonban a Tersánszky-művek heterodiegetikus narrátorait is jellemzi, azaz ebben a tekintetben nincs számottevő különbség heterodiegetikus és autodiegetikus, auktoriális és szereplői elbeszélés között, azaz nem beszélhetünk az „írói” és a szereplői intellektus, illetve nyelvi kompetencia látványos különbségéről. Az orális elbeszélésmód imitációja és ennek következményei (köznyelviség, dialogicitás, spontaneitás) többnyire jellemzők Tersánszky elbeszélésmódjára. Azonban a fent már említett különbségek mellett a szkáz és a Tersánszky műveinek többségében alkalmazott elbeszélésmód abban is eltér egymástól, hogy utóbbi bővelkedik komikus cselekményelemekben, a narrátor elbeszélői magatartását a poénra hangolt

<sup>151</sup> THOMKA Beáta, *Tersánszky elbeszélő formái*, Hungarológiai Közlemények 1990/1–2, 13.

előadásmód és a nyelvi humor kedvelése jellemzi. Ezzel szemben a szkáz műfaji elvárásai nem tartalmazzak ilyen jellegű, a komikus effektusokra vonatkozó elvárásokat, illetve ezek kimerülnek az elbeszélő nyelvének parodizálásában.

Valóban mutatkoznak tehát párhuzamok Tersánszky szereplői elbeszélőt felléptető művei és a karakteralkotó szkáz között, azonban ezeknek az analógiáknak a határai pontosan kijelölhetők. A párhuzam lényegében azokban a rokon vonásokban merül ki, amelyek a szkáz és az anekdotikus narráció között általánosságban is megfigyelhetők. Thomka Beáta a Tersánszky-próza szkáz felől történő olvashatóságát felvető írásában ugyanakkor meg sem említi az anekdotikus elbeszélésmód irodalmi hagyományát. A szkáz-analógia túlbecsülése az alábbi részletben különösen szembetűnő: „A művészi forma elidegeníthetetlen mozzanata, a szkáz modelljét, az élőbeszédszerű előadásmódot idéző közlésforma, melyre a magyar prózában kevés példa akad.”<sup>152</sup> A szkáz-párhuzam felvetése és ezzel összefüggésben az anekdotizmus figyelmen kívül hagyása szimptomatikusan jelzi a hazai irodalomtörténet-írás viszonyát az anekdota műfajához és az anekdotikus narrációhoz. Thomka Beáta tanulmánya a hazai szakmai közvélemény által némiképp lenézett anekdotikus elbeszélésmóddal való kapcsolat vizsgálata helyett az orosz formalista iskola tekintélyének köszönhetően elfogadottá vált kategóriát felhasználva keres rangosabb vonatkoztatási rendszert Tersánszky epikája számára. Bár Thomka jelzi, hogy csak röviden veti fel a szkáz-típusú narráció rokonságának lehetőségét, s ennek megfelelően nem is adja a probléma részletes elemzését, Olasz Sándor minden további vizsgálat nélkül átveszi ezt a megközelítést, jóllehet, anélkül, hogy szót ejtene erről, jelentősen változtat is rajta, amennyiben a szkázt „a monda és anekdota sajátos keverékével” azonosítja.<sup>153</sup>

Az anekdotikus hagyomány fent bemutatott viszonylagos mellőzöttsége azért furcsa jelenség a Tersánszky poétikáját értelmező szakirodalomban, mert szinte nincs is az anekdotikus narrációnak olyan jellegzetes sajátossága, amelyet a recepció ne tárgyalt volna. A gyakran pontosan leírt narratív eljárások összefoglaló megnevezését azonban az esetek túlnyomó többségében kerülik az értelmezők. Az elbeszélőkédv által irányított elbeszélés, a szövegek hangnemét meghatározó humor, a narráció élőbeszédszerű közvetlensége, személyessége, az epizódokból építkező cselekmény, a beékelte anekdoták alkalmazása mind-mind olyan meghatározó jegy, melyekről a recepció már érdemi megállapításokat tett. A humoros szemléletmód meghatározó voltát olyan egybehangzóan emeli ki a szakirodalom,

---

<sup>152</sup> *Uo.*, 14.

<sup>153</sup> *OLASZ, I.m.*, 76.

hogy akár irodalomtörténeti közhelynek is tekinthető.<sup>154</sup> Ezért el is tekintek attól, hogy részletekben menően mutassam be e szempont jelenlétét a recepcióban.

A közvetlenség, a familiáris hangütés kapcsán ugyanakkor érdemes röviden elidőzni a témát érintő szakirodalomnál. Czibor János 1948-ban írt cikkében elsősorban az elbeszélő és a hallgató viszonyára vonatkoztatva hozza szóba Tersánszky előadásmódjának ezt a sajátosságát.<sup>155</sup> Szalay Károly is hasonló megfigyelést tesz, de az esszéyszerű nyelvi fordulatoktól távolságot tartva egzaktabban írja le a jelenséget.<sup>156</sup> Az újabb recepcióban a *Margarétás dalt* értelmező tanulmányában Csányi Erzsébet is említést tesz Tersánszky elbeszélésmódjának erről a sajátosságáról,<sup>157</sup> legpontosabb leírását azonban Thomka Beáta korábban már idézet tanulmánya nyújtja, amely egy új szempont beemelésével bővíti a kérdéskör vizsgálatát, amikor a közvetlenséget nemcsak az elbeszélő és az olvasó, hanem az elbeszélő és az elbeszélt világ vonatkozásában is tárgyalja:

E viszonyt rendszerint a *közvetlenség*, *közelség* vagy a *közvetettség* látszata ellenére is uralkodó bensőségesség alakítja. A *közvetlen* kifejezést két vonatkozásban alkalmazom: elsősorban a szerző elbeszélő formáinak egyik *poétikai* meghatározójaként, másfelől pedig a narrátornak az elbeszélt világgal, a világot benépesítő alakokkal kiépített viszonyának, kapcsolatainak vonatkozásában. Az utóbbi alakformálásban, értékhangsúlyai kijelölésében, nyelvhasználatában stb. nyilvánul meg.<sup>158</sup>

A problémakör érdemi vizsgálatához Dérczy Péter tanulmánya is jelentős mértékben hozzájárult a jellegzetes elbeszélői szituációk meghatározásával. Dérczy a homodiegetikus elbeszélést választó Tersánszky-szövegeknek a mesélő és a hallgatóság közötti viszony szempontjából három típusát különbözteti meg. Az első megrajzolja az elbeszélői helyzetet a maga konkrét mivoltában,<sup>159</sup> a második nem határozza meg pontosan a hallgatóságot, de a

<sup>154</sup> Vö. például RÓNAY, *I.m.*, 126, illetve SZALAY Károly, *Tersánszky Józsi Jenő novelláiról*, Irodalomtörténet, 1961/3, 333.

<sup>155</sup> „Ez a közvetlenség műveinek azonnal ható varázsa, mely néhány mondat után átjár bennünket. Pontosan tudja, mit akar mondani és pontosan tudja érzékeltetni a tökéletes rögtönzés hangulatát. Olyan, mintha az olvasóval együtt írná a történetet.” (CZIBOR János, *Tersánszky J. Jenő*, Csillag 1948/10, 52.)

<sup>156</sup> „A fentebb idézett példák már érzékeltették ennek az előadásmódnak szembeszökő sajátosságát, rendkívüli közvetlenségét. Rögtön az indítással igyekszik megteremteni az olvasó és az elbeszélő között a legközvetlenebb kapcsolatot. Stílusa ezért szándékosan egyszerű, köznapi stílus.” (SZALAY, *I.m.*, 331.)

<sup>157</sup> „Két narrátor, két nézőpont váltogatja egymást, melyeknek közös sajátosságuk: az *előbeszédszerű közvetlenség* és a feltételezett címmel való *dialogizálás*. Natasa Nagy Ferenchez beszél, az pedig az olvasóhoz.” (Kiemelés az eredetiben.) (CSÁNYI Erzsébet, *A regénypoétika és egy „regényes szívügy” találkozása*, Híd, 1988/12, 2340.)

<sup>158</sup> THOMKA, *I.m.*, 11-12. (Kiemelések az eredetiben.)

<sup>159</sup> „Az énformából következik, vagy legalább abból is, hogy a Tersánszky-regények leggyakoribb elbeszélői szituációja az igaz történet általános és tradicionális helyzete: az a fajta viszony, mely a mesélő és a hallgatósága között jön létre. Ez a szituáció a Tersánszky-művekben sokszor valóságos szituáció, mert az elbeszélés alaphelyzete, kiindulópontja is egy ilyen viszony feltételezése, illetve nyílt kifejezett érzékeltetése. Nyilvánvaló például a *Reköttes* című regényben, ahol is a főszereplő elmondja, elmeséli egy valóságos hallgatóságnak, az

narrációból kikövetkeztethetők az „elhangzás” körülményei,<sup>160</sup> míg harmadik nem is sejteti a megszólítottak körét, így a jelenlét kvázi szituációját közvetlenül az elbeszélő és befogadó között teremti meg. Az elbeszélő és a hallgatók jelenlétének sugalmazása lehetőséget teremt a közvetlenség atmoszférájának megteremtésére. Dérzy megállapításainak jelentőségét növeli az a helytálló megfigyelése, mely szerint Tersánszky heterodiegetikus elbeszélést választó műveiben is megjelennek a perszónális narráció sajátosságai: „Mintha a szerzői elbeszélés és a perszónális elbeszélés keveredne bennük, vegyülne egymással.”<sup>161</sup> Véleményem szerint ennek jelenségnek az lesz a következménye, hogy az heterodiegetikus elbeszélések esetében is lehetővé válik a közvetlenség harmadik típusú szituációjának sugalmazása.

Miután a közvetlenség példáján szemléltettem a szakirodalomnak azt a sajátosságát, hogy alkalmanként nagyon pontosan írja le egy-egy olyan poétikai jelenség érvényesülését a Tersánszky-szövegekben, amely az anekdotikus hagyomány körébe utalható, a többi anekdotikus vonás esetében eltekintek a szakirodalom részletekbe menő idézésétől.<sup>162</sup>

---

újoncoknak, harctéri tapasztalatait, kalandjait. Ugyancsak nyilvánvaló a szituáció, amikor az elbeszélő a történet alapelbeszélőjének mondja el történetét, mint *A céda és a szűzben*, ahol is az elbeszélés indítása egyértelművé teszi, hogy az elbeszélő valakinek, egy személynek beszél, noha ez a személy nincs bemutatva.” (DÉRCZY, *I.m.*, 4-5.)

<sup>160</sup> „Az elbeszélő szituáció konkrétan nem jelölt változata a *Kakuk Marci*, ahol is bizonyos stílusos fordulatokból, elbeszélésbeli fogásokból derül csak ki, hogy az elbeszélő főhős valószínűleg egy több személyből álló, akár kocsmai társaság számára mondja el különböző kalandjait. Az előbbi jelölt szituációkkal szemben azonban a *Kakuk Marci* elbeszélői helyzete valóban csak kikövetkeztethető, jelöletlen szituáció.” (Uo., 5.)

<sup>161</sup> Uo., 2.

<sup>162</sup> Csupán néhány fontosabb szöveghely megjelölésével szeretném korábbi állításomat alátámasztani. Élőbeszédszerűség és elbeszélőkedv: KÉRY László, *Tersánszky Józsi Jenő: Kakuk Marci*, Vigilia, 1942, 394–395.; TARJÁN Tamás, *Az egyes szám első személyű előadásmód Tersánszky Józsi Jenő regényeiben = Valóság és varázslat*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, Petőfi Irodalmi Múzeum, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979, 205-213, i.h. 207-208.; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *I. m.*, 186–187.; 189–196. (Kulcsár Szabó terjedelmes tanulmányában külön fejezetet szentelt az élőbeszédszerű narráció irodalmi megalkotottságának.)

Epizódok, illetve anekdoták beillesztése: NÉMETH László, *Tersánszky J. Jenő*, A margarétás dal = Uő., *Két nemzedék*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970, 164; TARJÁN Tamás, *I.m.*, 212.; DÉRCZY Péter, *I.m.*, 9-10.; RÓNAY László, *I.m.*, 131-132. (A két kategóriát itt együtt kezeltem, az értelmezők álláspontja ugyanis megoszlik abban a tekintetben, hogy azonosítják, egymáshoz hasonló szerepűnek vagy teljesen eltérő karakterűnek látják a két alkotóelemet. Tarján Tamás szerint az epizódok sohasem lesznek anekdoták, míg Dérzy mindkettő jelenlétét regisztrálja Tersánszky szövegeiben. Tarján álláspontját annyiban osztom, hogy az epizódok egy része valóban nem fut ki poénra vagy csattanóra, így az előadásmód anekdotikus jellege mellett sem tekinthetők klasszikus beékelt anekdotáknak. Azt a kitételel azonban túlzásnak vélem, hogy az epizód sohasem válik anekdotává. A *Kakuk Marci vadászkalandja* elején olvasható epizód a sárga bőröndről például egyértelműen beékelt anekdotának tekinthető. Abban a vonatkozásban tehát Dérzy megközelítését fogadom el, hogy epizód és beékelt anekdota strukturális szerepe nem különíthető el élesen egymástól.)

*Az oralitás mint szubverzió (Kakuk Marci)*

A fejezet hátra levő részében arra a kérdésre keresem a választ, hogy mennyiben kapcsolódik Tersánszky írásmódja a modernséghez, illetve mennyiben alakította át elbeszélői gyakorlata az anekdotikus elbeszélésmód örökségét. A kérdés első felét az teszi különösen indokolttá, hogy Tersánszky életműve – ahogy ezt a recepció többször is jelezte – mutat néhány olyan vonást, amely inkább elválasztja poétikáját a modernség narratív technikáitól, mintsem szorosan hozzá kapcsolná. A szakirodalom joggal mutatott rá, hogy alakjai többnyire statikus és áttetsző figurák, ami arra utal, hogy Tersánszky „gondolatvilágától [...] teljes mértékben hiányzott az individuálkrízisnek az a létszemléleti formája, mellyel kora európai, s részint magyar irodalma is szemben találta magát.”<sup>163</sup> Alakjai számára természetes lehetőségként adódik egyéni integritásuk megőrzése, statikus voltak részben éppen abból eredeztethető, hogy ebben a viszonylagos változatlanságban testesül meg a társadalmi környezettel szemben kivívott autonómiájuk. E belső állandóság alapja a természetre hivatkozó életszemléletben, egyfajta természetjogra támaszkodó gondolkodásmódban jelölhető meg. A természetnek tulajdonított szubsztancialitás, a természet mint végső alap tételezése nem esik egybe a modernség mesterségest, megalkotottat preferáló szemléletmódjával. (Más kérdés, hogy Tersánszky narratív nyelvének természetességét – különösen, ha a Kakuk Marci-regényekre gondolunk – meglehetősen túlhangsúlyozta a recepció, s mint arra később még kitérek, e szövegek beszédmódjában a mesterséges megalkotottság nyomai világosan érzékelhetők.) Az alakképzés mellett a történetelvűségnek a narratíva szerkezetében betöltött meghatározó szerepe sem jellemző a modernségre, bár megjegyezhető, hogy az előadásmódot hangsúlyozó narráció a figyelmet az elbeszéltségre is irányítja. A lineráris időrend szintén a hagyományos megoldások közé tartozik, akárcsak a metonimikus szövegszerveződés.

Mi köti mégis Tersánszky prózáját a magyar modernség irodalmához? Azt a tényt, hogy a Nyugat befogadta műveit, s nemcsak a folyóiratban jelentek meg írásai, hanem több regénye is a Nyugat kiadásában látott napvilágot, önmagában nem tekinthetjük kielégítő válasznak. Kétségtelen, hogy a korabeli hazai viszonyok között a hivatalos, kollektív értékrendtől való eltávolodás már önmagában is egyfajta irodalmi ellenzékiiséget jelentett, ahogy a testi igények kielégítésének elvét hirdető figurák is alkalmasak voltak arra, hogy kiváltsák a valláserkölcsei téziseket hangoztató konzervatív ízlés rosszallását. Magyar kontextusban a relativizmusnak az a távolról sem provokatív, a természetjogból levezethető értékeket meg nem kérdőjelező

---

<sup>163</sup> KULCSÁR SZABÓ, *I.m.*, 198.

változata is újszerűnek mondható, amely a viszonylagosság elvét korántsem fogta fel radikálisan szubverzív módon. Tersánszkynek a véletlen világot alakító szerepére vonatkozó, főleg a regények elő- és utószavában fel-feltűnő fejtegetéseit gyakran szokták idézni, mint szemléletmódja modernségének jelét. A nagy elvekkel, a patetikus morállal és a rendszerelvű gondolkodással szembeni fenntartásai valóban emlékeztetnek Kosztolányi hasonló tárgyú eszmefuttatásaira, de a művek poétikáját ez a szemléletmód mégsem hatja át igazán átütő módon, az olvasó számára folyamatos, élményszerű tapasztalatot nyújtva. A laza szerkezetű cselekmény, a vétlen által is alakított kaland nem képes sem elevenen, sem elmélyült módon megjeleníteni ezt a tapasztalatot, mert a kalandregény, a pikareszk és a ponyvairódalom maga is műfaji elvvé tette a véletlen cselekményszervező szerepét. Mivel Tersánszky poétikája nem dolgoz ki olyan eljárásokat, amelyek folytonosan ébren tartanak, elmélyítenék és rendre új perspektívából világítanak meg a véletlenszerűség tapasztalatát, az elbeszélésmód újszerűségéhez kevésbé járulnak hozzá.

Tersánszky elbeszélésmódjának modernség felől értelmezhető jellegzetességei az anekdotikus hagyomány átértelmezéséből eredeztethetők. Az alábbi fejtegetések elsősorban az előbeszédszerű nyelvhasználat sajátosságait érintik. Tersánszky műveinek szinte valamennyi értelmezője, aki egyáltalán kitért stílusának jellemzésére – különösen a Kakuk Marci-regények méltatói –, egybehangzóan emelték ki nyelvének újszerűségét, egyéni karakterét. Ez a hangsúlyozott egyediség a Tersánszky által egyébként sokat kritizált individuális elvet juttatták érvényre művei stílusában. A 19. század anekdotikus narrációjában e beszédmód kollektív jellegének imitálása még meghatározó törekvés volt. Egy-egy változatának sajátosságai elsősorban abban rejlett, hogy a közösségi beszédmód képzetét, illúzióját milyen sajátos változat kidolgozása révén idézte fel. Tersánszky nyelvhasználata azonban nem a közösség hangjának egyfajta variánsát igyekszik nyújtani, hanem egyéni fordulataival, kitalált nyelvvel ahhoz hasonló pozíciót vesz fel a kollektív nyelvhasználattal szemben, amelyet művei csavargó hősei a társadalommal szemben választanak a maguk számára.

A Kakuk Marci-regények nyelvhasználatával kapcsolatban az egykorú kritika többször modorosságot, egyénieskedést emlegetett, holott inkább arról van szó, hogy ezek a megoldások arra hivatottak, hogy a befogadók nyelvérzékét némiképp provokálva jelezzék e beszédmód renitens, nem szabályszerű voltát. A narratív nyelv tehát alapvetően nem valamely kollektív nyelvváltozat sajátosságai variánsa, hanem olyan beszédmód, amely saját különállását, eltávolodását a közösségi nyelvhasználattól, illetve az abban testet öltő szemléletmódtól önértelmezése meghatározó elemének tekinti. Ezért kevésbé meggyőzők azok a rokonítási kísérletek, amelyek Tersánszky elbeszélő nyelvét Tamási Áron műveinek narrációjával állítják

párhuzamba. Kakuk Marci és Ábel természetes gondolkodásmódjára, előadásmódjuk frappáns, humoros fordulataira, a nyelvi lelemény iránti fogékonyságukra ugyan joggal lehet közös vonásként hivatkozni, ugyanakkor nem szerencsés szem elől téveszteni azt az alapvető különbséget, amely mind a hősök pozicionálásában, mind az általuk beszélt nyelv karakterében tükröződik. Ábel figurájában nagy hangsúly esik arra, hogy egy bizonyos közösség tulajdonságainak képviselője, a székely gondolkodásmód és nyelvhasználat megtestesítője, míg Tersánszky jellegzetes alakjai kívül állnak minden közösségen, csak lazán kapcsolódnak a társadalmi struktúrákhoz, s alapvetően jól érzi magukat ebben a marginális, kívülálló pozícióban.<sup>164</sup> Míg Tamási beszédmodja egyfajta hangsúlyozott székely identitással rendelkezik, annak elemeiből építi fel a maga virtuóz nyelvi teljesítményét, addig Tersánszky regényeiben nem jut ilyen meghatározó szerephez egyetlen közösségi nyelvváltozat sem. A Kakuk Marci-regények kapcsán ugyan több értelmező azonosította a szatmári dialektust, mint a megalkotott nyelv egyik összetevőjét, ugyanakkor ez a nyelvváltozat nem tölt be domináns szerepet ennek az egyedi nyelvváltozatnak a létrejöttében. Jelenléte korántsem olyan markáns, mint például az argóé, s a táj jellegű ejtés – a dialektusok egyik leginkább szembetűnő sajátossága – alig érzékelhető benne. Inkább a tájszavak olykori felbukkanása teszi érzékelhetővé a tájnyelvi réteg jelenlétét. Tersánszky és Tamási beszédmodjának egymás közvetlen közelébe helyezése tehát elfedi a hagyományhoz fűződő viszonyuk alapvető különbségét: Tamásinak az anekdotikus hagyományhoz kapcsolódó művei folytatják azt a tradíciót, amely a kollektív nyelvhasználat tökéletesített, virtuóz kezeléséből építi fel a maga beszédmodját, míg Tersánszky éppen abban tér el a 19. századi magyar anekdotizmus örökségétől, hogy szakít a kollektív nyelvhasználat imitálásának gyakorlatával.

<sup>164</sup> Kakuk Marci identitástudatának nincs köze a szociológiai értelemben vett néphez. Mind életformája, mind mentalitása tekintetében távol áll tőle a paraszti kultúra. A világlátott, élénk eszű csavargó gyakran jót mulat a paraszt figuráknak tulajdonított szűklátókörűségen és tájékozatlanságon, s írástudó lévén az analfabetizmust sem tekinti dicsőségnek. A földre irányuló szerzésvágyat ugyanúgy lenézi, mint a bicskázásban megmutakozó legénykedő virtuskodást: „– Akkor rossz rend van itt falun! – mondtam erre. – Ha a városban nálunk is mindjárt kacorra menne az ember, ahány kedvese van, akkor szombat este úgy nézne ki a város, mint a vágóhíd. / – Már pedig itt így megy! – szolt Gábor. –A fehérség sem szereti az olyan legényt nálunk, amelyik nem veri be érte a másik fejét. Van, amelyik erre is uszít.” (TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *Kakuk Marci, I., Az amerikai örökség*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1961, 183–184.) A műveltebb ember fölényérzete nyilatkozik meg többek között az 'ostoba', 'bugris' értelmű „buga” szó gyakori használatában, mint azt az alábbi önmegszólító mondat példája is jelzi: „Most városi létedre, egy falusi buga paraszttól kapsz leckét, Marci.” (Uo., 165)

A népi kultúra elismerő értékelésébe is az elválasztó távolság, az idegenség tudata vegyül: „Így, közöttük úgy ültem, mint a mafla. Se egy nótát, se egy táncot nem tudtam. Csak elvettem a kedvét annak is közülök, amelyik rám nézett, hogy bámulok, mint a rosszul savanyított ugorka. Hol tanultam volna? Hát a városban, a butikokban, kocsmákban, ahová én jártam, nem tudnak ilyen szépen mulatni, mint ezek a mokányok, mondhatom. Pedig némelyik a bércekről jött le egyenesen, a havasi legelőkről, ahol hónapszám nem látott embert, csak fát meg sziklát meg farkast. Mégis különbül táncol, mint a városban egy szolgabíró.” (Uo., 180-181.)



Többen rámutattak már, hogy Tersánszky elbeszélő nyelvének megteremtésében olyan, az irodalmi nyelv és a köznyelv szintje alatti rétegek is szerephez jutnak, mint az argó vagy a jassznyelv. Tersánszky feladja az élőbeszéd imitálásának azt a korábban tapasztalható stratégiáját, amely annak „megnemesítésével”, felemelésével kötötte össze a megidézés gesztusát. Az élőbeszéd imitálása ugyanis korábban olyan nyelvi sajátosságok követésére szorítkozott, amelyek nem veszélyeztették a mű nyelvhasználatának normát megtestesítő funkcióját. Az élőbeszéd töredékessége, grammatikai pongyolaságai és mondatainak szerkezeti lazasága nem tartozott azok közé az eljárások közé, amelyeket az anekdotikus elbeszélői modor az élőbeszéd illúziójának megteremtése érdekében alkalmazott. Az imitációnak határt szabott az az elvárás, amely az irodalmi műalkotással szemben azt az igényt támasztotta, hogy testesítse meg szabatos nyelvhasználatot, mintegy példát adva a nyelvi közösség számára, hogyan kell szépen és helyesen magyarul beszélni. Pontosabban: írni, hiszen a megszerkesztettség és a szóhasználat tekintetében elsősorban az írott nyelvváltozat képviselte ezt a normát. Az írott nyelv kiküszöbölte az élőbeszéd „hibáit”, szabálytalan mondatszerkezeteit, a kevésbé formalizált beszédhelyzetből adódó lazaságait. Az élőszó ilyen típusú imitálása a beszélt nyelvnek fontos jellegzetességeiről mondott le a normához emelés igénye miatt, azaz az irodalmi nyelvhasználat úgy utánozta az élőbeszédet, hogy eközben határozottan korlátozta az imitálható jellegzetességek körét.

Tersánszky nyelvhasználata azonban nem vesz tudomást az élőbeszéd megnemesítésének elvéről, így azokról a kimondatlan tilalmakról sem, amelyek meghatározzák a felhasználható sajátosságok körét. Ez olyan általános tendenciának tekinthető, amely az életmű egészében érvényesül, s nem korlátozódik az autodiegetikus elbeszélést alkalmazó regényekre. Még az olyan művekben is megjelenik, amelyek esetében az elbeszélés szituációja, illetve a műforma ezt nem követelné meg. *Az egy ceruza története* című regény részben napló és levélrészletekből épül fel, azaz írásbeli formákat imitál, mégis az élőbeszéd befolyását mutatja. Ennek valószínűleg az a magyarázata, hogy annak a társadalmon kívüli perspektívának a megteremtésében, amely annyira jellemző Tersánszky műveire, talán a legfontosabb szerepet az élőbeszéd imitálása játssza. Az élőbeszéd a hivatalos társadalmi elvárások megtagadásaként értelmezhető, amennyiben a nyilvánosság színterein megjelenő, formalizált nyelvhasználat mellett a privát, a nem hivatalos, a belső használatra készült nyelvi formákat preferálja. A felszínen sértetlenül érvényesülni látszó, hivatalos erkölcsi értékrendet képmutatásnak ítélő Tersánszky-regényekben a szabályszerű, a nyelvi normát megtestesítő beszédmód a hipokrita magatartás nyelvi megfelelője. Ezzel szemben a magán nyelvhasználat intimebb, elhallgatott

rétegeinek, illetve a társadalom peremén élők „csibésznyelvének” megszólaltatása e képmutató szabályrendszer leleplezésére tett gesztusként értelmezhető.

Tersánszky tehát abban a tekintetben kétségtelenül túllép az anekdotikus elbeszélői hagyomány korábbi konvencióin, hogy módszeresen megsérti a nyelvi normát, s a narratív nyelv ilyen kezelésével újat hoz a magyar modernség történetébe is. Ebben az időszakban ugyanis még korántsem magától értetődő az a belátás, hogy az irodalmi nyelvhasználatnak ugyanolyan legitim eljárása a köznyelv szempontjából nyelvrontásnak minősülő nyelvi forma, mint bármely más poétikai eszköz. Tersánszky nyelvi teljesítményéhez ezen a téren csak Szép Ernő, s talán valamivel kevésbé markánsan Füst Milán prózájának újításai mérhetők. A nyelvrontás a modernség időszakában az európai irodalomban sem számított még a közkeletű poétikai eljárások közé. Céline regényei többek között éppen azért keltettek feltűnést, s azzal hoztak új szint a modern próza történetébe, hogy radikálisan és módszeresen fordultak szembe a normára tekintő nyelvhasználattal. Nyilván túlértékelnénk Tersánszky nyelvi innovációját, ha Céline teljesítményéhez mérnénk, már csak azért is, mert a nyelvi norma elutasításának korántsem képviseli olyan végletes és következetes változatát, amely Céline nyelvéhez mérhető lenne. Ennek szembetűnő jele egyebek között a trágár fordulatok mellőzése. Kakuk Marci elbeszélőként tartózkodik attól, hogy történetének szereplőit szó szerint idézze, ha azok a sikamlósnál durvább nyelvi fordulatokkal élnek. A *Kakuk Marci ifjúsága* című regényben például a szereplői elbeszélő így jelzi beavatkozását Soma szólamába, amikor az a feleségével folytatott intim kapcsolatra utal: „Ne fussatok, ne fussatok, mit futtok?! Az hiszed, nem hallottam én, hogy evvel a majommal álltál össze? Felőlem csak (csúnyán mondta, mint csináljunk egymással az asszonnyal) – és röhögött.”<sup>165</sup> Egyfajta nyelvi szemérmesség tehát Tersánszky egyébként szabadszájú elbeszélőit is jellemzi.<sup>166</sup> Ennek okai között az elbeszélői tradíció, az anekdotikus narráció konvencióinak visszafogó hatása mellett akár a jogi következmények fenyegetése is felvethető. Az 1924-ben *A céda és a szűz* című regény kapcsán szemérem elleni vétség címén indított ügyészi eljárás aligha hatott bátorítóan a nyelvi tabuk megtörésének szándékára.<sup>167</sup> A nyelvi normát elutasító elbeszélői gesztusok határainak érzékelése azonban nem homályosíthatja el azt a felismerést, hogy Tersánszky prózájának a

<sup>165</sup> *Az amerikai örökség*, 134.

<sup>166</sup> Ezt a határt csak olyan, ponyvának szánt műveiben lépi át, mint a *Majomszór párna*.

<sup>167</sup> A *Kakuk Marci ifjúsága* kiadásának idején, 1921-ben ez a szempont talán nem merült még fel ilyen élesen, de az 1933-ban publikált *Az amerikai örökség* írásakor az 1927-es elmarasztaló bírósági ítélet már szerepet játszhatott a szemérmesebb nyelvi forma választásában. Az alábbi részletben Marci például tartózkodik attól, hogy a Hertye-epizódot előadó kocsis szavait finomítás nélkül adja vissza, amikor az vélhetőleg a női nemű szerv közkeletű megnevezését használja annak a völgynek a megjelölésére, ahol Hertyét a haldokló medve magához ölelte: „Van ott egy hely a havasokon, olyan, ha asszonynép előtt kimondod, hát vagy kacag, és akkor még jó, de lehet, hogy pofonvág, és leköp érte, és elszalad. Pista persze kimondta ezt előttem.” (*Az amerikai örökség*, 194.)

magyar irodalom kontextusában kezdeményező szerep tulajdonítható a nyelvrontás poétikai eljárásának emancipálása terén, s műveit jelentős hely illeti meg ennek a kortárs prózáig ívelő, mind inkább kiteljesedő történetében.

Ebből a nézőpontból tekintve a Tersánszky-művek nyelvhelyességét firtató megjegyzések nem egészen adekvát horizontból látszanak közelíteni az életmű nyelvi teljesítményéhez. Az ismert nyelvművelő, Lőrincze Lajos külön cikket szentelt a Tersánszky-művek nyelvhasználatában előforduló nyelvhelyességi hibáknak. Bár írása nem zárul egyértelmű elmarasztalással, kérdései egy részében mégis jól érzékelhető a helytelenítő viszonyulás.<sup>168</sup> Az a bizonyos mértékű tanáctalanság, amely Lőrincze soraiból kitetszik szimptomatikusnak mondható. A cikk keletkezésének idején a hazai nyelvművelés a helytelen nyelvi formák kigyomlálását tekintette elsődleges feladatának, amelyet valahogy úgy gondolt el, hogy az avatott szakemberek egy viszonylag szűk csoportja ellenőrzést gyakorol a beszélő közösség nyelvhasználata felett, s a szabályok betartására inti a helytelen formák használóit. Mintegy a nyelvi normát megtestesítve levagdossa a nyelvhasználat vadhajtságait. Mai nézőpontból közelítve talán kissé tekintélyelvű ez az önértelmezés, amely a nyelvet beszélő közösséget némiképp a tanár és a tanítvány szerepkörére emlékeztető módon osztotta két táborra, s a nyelvhasználók széles körét a hibát ejtő nebulók pozíciójához közelítette. Az egykor közismert rádióműsor, a *Beszélni nehéz* még címével is az elsajátítandó szabályrendszerre figyelmeztette a hallgatókat, míg a Tersánszkyra jellemző elbeszélőkedv lényege leginkább a 'beszélni öröm' vagy a 'beszélni élvezet' formulával ragadható meg. A normára figyelmeztető intés ebben az esetben éppen a norma érvényességét megkérdőjelező nyelvi produkcióval szembesül, ami nem ígérkezik termékeny találkozásnak.

<sup>168</sup> A kérdések egy része mintha alkotói gondatlanságot és hanyag kéziratkezelést vélelmezne: „Kíváncsi volnék például, hogyan lett a Tersánszky-kéziratokból kiadvány. Volt-e és milyen szerepe volt ebben a lektornak, szerkesztőnek?” (LŐRINCZE Lajos, *Rejtély = Uő., Emberközpointú nyelvművelés*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1980, 175.) Ezeket a mondatokat nehéz másként érteni, mint annak sejtetéseként, hogy Tersánszky sajátos nyelvi fordulatának egy része egyszerűen toll- vagy sajtóhiba. A bekezdés utolsó kérdő mondata szintén meglehetősen számon kérő jellegű: „S a leglényegesebb: mi a kapcsolat az idézett (és nem idézett) stílus jelenségek és Tersánszky népszerűsége, írói értéke, rangja között? Másként fogalmazva: *ezért* (is) vagy *ennek ellenére* (is) nagy író Tersánszky J. Jenő.” (Kiemelések az eredetiben.) A meglehetősen bonyolult mondat egyértelmű állásfoglalás helyett inkább csak sugallja Tersánszky írói nyelvének pongyolaságát. Az első retorikai művelet, amelyet a szöveg végrehajt, a népszerű író és a nagy író kategóriáinak egymásra vetítése. Az „*ezért*” kérdőszó ebben a kontextusban akár úgy is érthető, hogy a nyelvileg kevésbé művelt nagyközönség előtt talán éppen azért olyan népszerű Tersánszky prózája, mert annak pongyolaságai között otthon érzi magát (Az a verzió az előzmények ismeretében kevésbé valószínű, hogy a mondat komolyan mérlegelné annak lehetőségét, hogy éppen ebben a szabálytalanságban rejlik írói nagysága.) A kérdés második fele („vagy ennek ellenére (is) nagy író”) valójában költői kérdésnek, azaz állításnak tűnik. Hozzávetőleg ebben az értelemben: 'Számos nyelvhelyességi hibája, pongyolaságára ellenére, nagy író.' A mondaszerkesztés azért szofisztikált, mert az ellentétes válaszlehetőségekként beállított opciók valójában nem ellentétesek, hanem egymás variációi. Az én – meglehetősen túlságosan jóindulatú – olvasatom szerint valahogy így: 'Bár a nagyközönség előtt éppen nyelvi pongyolaságai tették népszerűvé, az értők szűkebb köre előtt világos, hogy nyelvi pongyolaságai ellenére is nagy író.'

A Tersánszky narratív nyelvét kritizáló értelmezők egy része a szerző nyelvhasználatának – különösen a Kakuk Marci-regények némelyikében érződő – nyelvi modorosságait, túlzásait teszi szóvá. Ugyan magam is úgy vélem, hogy a ciklus különböző darabjai nem képviselnek azonos esztétikai színvonalat, s a *Kakuk Marci vadászkalandja* és a *Kakuk Marci kortesúton* nyelve korántsem olyan eleven, mint a sorozat legsikerültebb darabjaié (*Az amerikai örökség, Kakuk Marci a zendülők közt*), a túlzásba vitt egyénieskedés és a modorosság minősítésével mégis érdemes óvatosan bánni. A természetesség elvének gyakori szerzői hangoztatása, valamint ennek az elvnek a poétikai következményeit bemutató szakirodalom ugyanis könnyen arra ösztönözheti az olvasót, hogy a természetességben az életmű univerzális princípiumát lássa. A természetes életszemléletre hivatkozó retorika azonban korántsem zárja ki a mesterséges megalkotottság érvényesülését a dikcióban. Ezt az elbeszélőkedvről tanúskodó beszédmodot ugyanis gördülékeny volta, lendülete és belső konzisztenciája mutatja csupán „természetesnek”, miközben korántsem természetes képződmény. Nem valamely közösségi nyelvváltozat egyéni variánsa, hanem egy korábban nem létezett, mesterségesen megalkotott, önnön sajtószereplőségét hangsúlyozó idiolektus.

Kakuk Marcit, akárcsak Tersánszky más szereplői narrátorait nem szerencsés olyan naiv elbeszélőként felfogni, aki minden önreflexió nélkül beszél, ahogy Isten adta neki mondani. A Kakuk Marci-regények gyakran utalnak rá, hogy autodiegetikus elbeszélőjük éber figyelemmel kíséri előadásának a hallgatóságra gyakorolt hatását, s arra is találunk példát, hogy jelzi: e hatás fokozása érdekében tudatosan alakítja elbeszélését. Az egykori kalandjaira visszatekintő autodiegetikus narrátor gyakran idézi fel egy-egy olyan korábbi elbeszélését, amelyet az általa elmondott történet szereplőjeként adott elő. Ezekben a beékkelt elbeszélésekben másodlagos elbeszélői pozícióban jelenik meg,<sup>169</sup> ami alkalmat ad arra, hogy elsődleges elbeszélői szerepében megemlékezzen róla, milyen hatást ért el előadásával annak idején. Ezek a részletek rendre azt könyvelik el sikerként, ha a történetben megjelenített közönség minél harsányabban nevet.<sup>170</sup> Kakuk Marci a regények szereplői elbeszélőjeként tehát visszaigazolja a 'Bevezetés'-

<sup>169</sup> Amennyiben a 'Bevezetés' szövegét az egész regénysorozat részeként fogjuk fel, Marci múltbeli beékkelt elbeszélései, melyeket a narráció jelenéből restrospektív módon idéz fel, az elbeszélés harmadik szintjén helyezkednek el. Ha csupán az első regény részeként fogjuk fel, abban az esetben a beékkelt elbeszélések a további kötetek esetében a második narratív szintet alkotják.

<sup>170</sup> „Én is szívesen beszéltem neki [Ninike kisasszonynak] a sok nyomorúságról meg bolondságról, amiken keresztülmentem, és ő meg jókat kacagott rajta. (*Kakuk Marci ifjúsága*, 151.) A részletben külön figyelmet érdemel, hogy a történetek kétféle típusa (nyomorúság, bolondság) egyféle hatást vált ki, a kacagást. Semmi nyomát nem látjuk annak, hogy Marci ezt inadekvát reakciónak tartaná. Mindez arra enged következtetni, a szereplő elbeszélői ambícióinak nagyon is megfelel, hogy a nyomorúság történetei derűtséget váltanak ki közönségéből. Egy néhány sorral lejjebb olvasható szöveghelyen Marci szinte dicsekedve számol be egykori elbeszélői sikereiről: „Sokszor estefelé egész vásárt csináltak ott körülöttem a tornác grádicsán a cselédek. A nagysága is ottmaradt egyszer-egyszer velük. Még egyszer az úr is megállott, és hallgatta, mikor elbeszéltem a

ben olvasható jellemzést: „talán azért vált mesterévé a szavaknak, hogy mulatságos fickónak tartsák.”<sup>171</sup> A „szavak mesterévé válni” szókapcsolat nem éppen naiv elbeszélőként állítja be Marcit, hiszen egyrészt alakulást, fejlődést sejtet, másrészt a szó művészetének magas fokú gyakorlását tulajdonítja neki. A heterodiegetikus narrátor értelmező szavainál azonban fontosabb, hogy a 'Bevezetés' után maga a regény „törzsszövege” is igazolja ezt a jellemzést. Marci nemcsak folyamatosan érzékeli az elbeszélése által kiváltott hatást, hanem a befogadói reakciók nyomán a siker fokozása érdekében – akárcsak a jó színész – a helyzetnek megfelelően alakít is elbeszélésmódján: „Én meg, hogy láttam, hogy ilyen nagy emberük lettem, hát lódítottam itt-ott a súlykon.”<sup>172</sup> Marci tehát a beékelt elbeszélések narrátoraként olyan elbeszélőnek mutatkozik, aki minél nagyobb hatást igyekszik kiváltani hallgatóiból, s ennek érdekében mozgósítja a rendelkezésére álló elbeszélői fogásokat. Mivel az elbeszélés az előadásmód tekintetében nem teremt távolságot Marci narratori és szereplői személyisége között, jogosan feltételezhetjük, hogy a narrátor-főhős az elsődleges és a másodlagos elbeszélő szerepében ugyanazt az elbeszélői stratégiát folytatja. Ahogy nincs számottevő különbség a múltban elhangzott beékelt elbeszélések előadásmódja és a hozzájuk képest utóidejű, visszatekintő narráció között, ugyanúgy változatlanak tételezhetjük az elbeszélő önértelmezését és narrációs stratégiáját is. Marci nemcsak a múltban, hanem aktuálisan elhangzó elbeszélése idején is a minél zajosabb tetszés elérését, a minél hangosabb derűtséget célozza meg.

A kacagás, a nevetés intencionált hatása kapcsolatba hozható az anekdotikus elbeszélői hagyománnyal. Ugyanakkor a reakció intenzitása, harsánysága további megfontolást érdemel. Ez az elbeszélésmód mintha feszegetné az epika határait, amennyiben folytonos odafordulásai kifejezetten kiemelik, hogy a hallgatóságot jelenlétnek tételezi. Olyan fiktív helyzetet terem maga köré az elbeszélés, mintha egy szokatlanul hosszú nyúlt stand-up comedy előadás hangfelvételét hallanánk. Kétségtelenül regénnyel van dolgunk, de olyan regénnyel, amely a jelenbeli elhangzás illúziójával a színházat idézi. A Kakuk Marci-regények jelenbeli előadást sugalló formájukkal, a jelenlévő hallgatók eleven reakcióit sejtető kiszólásaikkal és a hatás, a

---

diákokat a toronyban, meg hogy ölte meg Kukuj a kotrót a kis lotyóért. (Uo., 152.) Az *amerikai örökség* szövegében olvasható olyan részlet is, amelyben Marci egykori elbeszéléseinek sikerét ecseteli: „Akkor volt az őszi búcsú a faluban. A Kasosék háza úgy tele volt vendéggel, hogy a kutyatányért is azoknak mosták a konyhán, hogy terithessenek nekik. / De ha a harmadik faluból érkeztek is, már az amerikai örökségen és Jánoskán kezdtek. Persze, kivált engem nyaggattak, faggattak. / Nem kell persze engem féltetni, hogy eluntam a sok firtatást. Kasoséknak, a lányaiknak és vőlegényeiknek a vékonyuk fájt meg a kacagástól, ha rám hagyták, hogy a vendégeknek én beszéljek Jánoskáról, és exercírozassam nekik.” (Az *amerikai örökség*, 321.) Néhány oldallal később így beszéli el Marci egyik ugratásának hatását: „Na Kasosné és a leányai az asztalkendőt tömték a szájukba, úgy pukkadoztak és kékültek. (Uo., 323.)

<sup>171</sup> Kakuk Marci ifjúsága, 43.

<sup>172</sup> Az *amerikai örökség*, 280.

zajos siker igénye által irányított előadói stratégia jelzésével színpadra emlékeztető szituációt teremtenek maguk köré. Ennek a helyzetnek a következménye az előadásmód teatralitása, amely szokatlan töménységben alkalmazza a sajátos nyelvi fordulatokat.

*A félbolond* című regény segítségével az előadásmód teatralitásának egy másik összetevőjére is szeretnék rámutatni. A szöveg cselekményszerkezete – kissé talán monoton módon – arra az ismétlődő mozzanatra épül, hogy Báró Béla, a középszerű, kezdő festő feltűnősködésével és tudálékosságával igyekszik kitűnni a nagybányai festőtelep fiatal alkotói közül. A homodiegetikus elbeszélőt kifejezetten irritálja az a gyámkodó, fölényeskedő modor, ahogy alkalom szülte barátja kezeli. A regény azoknak a szituációknak a sorozata, amelyek során Báró Béla nagyképű handabandázása rendre kínos és nevetséges felsüléshez vezet. A búcsúest műsorának megszervezése során azonban hirtelen megtalálja azt a szerepet, amelyben otthon érzi magát, s amely osztatlan elismerést hoz számára. Olyan színpadi produkcióval áll elő, amely egyesíti magában a cirkusz és a kabaré jellegzetességeit. A barátai által csak Bimnek nevezett Báró Béla hitelen átalakulását így értelmezi az egyik szereplő: „A kísérleti ember az örök szükséglet a teremtésben. Ő a félbolond, ha nincs helyén vagy a lángelme, ha a helyére kerül. Íme, kicsiben megfigyelhető Bim esetében, hogy lehet valaki közepes festőnek, közepesnél alábbvaló szellemiségnek és verhetetlen komédiásnak.”<sup>173</sup> A félbolond Báró Béla a bohóc figurájában megtalálta azt a művészszerpet, amelyben tehetsége kibontakozhat. A bohóc-szerepben felismerte a kívülállásnak, a társadalmi hierarchia kigúnyolásának, a sehová sem tartozásnak azt a felszabadító magatartását, amely annyi Tersánszky-alakot jellemez. A teatralitás, a cirkusz, a harsány komikum Tersánszky életművében betöltött jelentőségét az olyan vállalkozások is kiemelik, mint a Képeskönyv Kabaré vagy a zenebohóci karierről táplált visszatérő álmok. Ezt a bohóckodó harsányságot érdemes szem előtt tartanunk a Tersánszky-művek beszédmódjának értelmezése során, így a Kakuk Marci-regények esetében is. A narrációt ennek fényében kétséges elgondolás kizárólag a természetesség felől megközelíteni, mivel a bohóckodó harsányság tudatos mesterkéltisége is alakítja a szereplői elbeszélés dikcióját.

Mint fent említettem, a bohóc-szerepben a kívülállás pozíciója ölt testet. A bohóc az, aki tréfát űz mindazzal, amit a hivatalos társadalmi értékrend komolyan vesz. A Tersánszky-életmű bohócosan harsány vonásai arra utalnak, hogy a művek nem csupán a képmutató társadalmi erkölccsel szemben foglalják el ezt a pozíciót, hanem az intézményesült irodalommal szemben is. Az élőbeszédet idéző előadásmód az orális és az írásbeli forma

<sup>173</sup> TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *A félbolond*, Budapest, Magyar Könyvklub, 1994, 266.

feszültsége révén a maga kívülálló voltát hangsúlyozza. Az irodalomnak olyan változatát képviseli, amely önmagát a szóbeliséghez kapcsolva elutasítja az irodalom, illetve az intézményesült írói szerepek komolykodónak tekintett felfogását, amely a szóbeliség és az írott literatúra között elhelyezkedő senkiföldjét tekinti saját terepének. A szóbeliség imitációjának ez az önreflexív mozzanata szintén új fejlemény a 19. századi anekdotikus tradícióhoz képest.

Az általánosan elfogadott értékrendet tudatosan provokáló, magát az intézményesült formákon szándékosan kívül helyező, bohóckodó, bölcs bolond párja Tersánszky prózájában az együgyű, a félkegyelmű, akit a társadalom kényszerít marginális helyzetbe. Ennek a szerepkörnek a legsikerültebb megvalósulása Gazsi alakja a *Legenda a nyúl paprikásról* című kisregényben. Gazsi a falu bolondja, akit mindenki lenéz, akit azonban szegénységében és nyomorúságában is valamiféle ösztönös életöröm jellemez. Az elbeszélő némi fölényvel, de elfogadó humorral nem egyszer utal Gazsi korlátozott szellemi képességeire, azonban igénytelenségét, társadalmon kívüli helyzetét, szabadságát a birtoklás és a szerzés vágyától, minden élőlényvel szemben megnyilvánuló eredendő jóindulatát követendő példává emeli. Történetét az elbeszélés – ahogy arra a cím is utal – profán, szekularizált legendaként adja elő.

A Tersánszky-művek kapcsán a szakirodalom gyakran hangsúlyozta annak a derűnek a jelentőségét, amely a szereplői elbeszélők magatartását és beszédmódját jellemzi. Angyalosi Gergely *Az amerikai örökség* egyik jelenetét értelmezve meggyőzően mutatta be, hogy ez az attitűd és előadásmód a pusztá létezés fölött érzett öröme vezethető vissza: Kakuk Marci mentalitásában is az a ki nem mondott meggyőződés ölt testet, hogy minden élőlénynek, főként pedig minden embernek pusztán attól boldognak kellene lennie, hogy részesült az élet csodájából.<sup>174</sup> Az anekdotikus narráció hagyományára jellemző kedélyesség minden bizonnyal e hangűtés előzményeként, ösztönző forrásaként vehető számba. Ugyanakkor a derűnek ebben az életszemléletben való megalapozása elvontabb, általánosabb, akár kontemplatívnek is nevezhető árnyalatot kölcsönöz az anekdotikus elbeszélői hagyomány humorra alapozott hanghordozásnak.

---

<sup>174</sup> ANGYALOSI, *I.m.*, 118.

*Történelem alulnézetből (Egy ceruza története)*

Az anekdota műfajához hazai értelmezéstörténetében elválaszthatatlanul hozzátapadt az elnéző, joviális humor képze. A műfaj problémátlan szemléletmódjának felszínességét vagy éppen bornírt voltát felemlítő álláspontok jórészt erre az elengedhetetlennek tekintett műfaji jellegzetességekre vezethetők vissza. Ennek az irodalomtörténeti értékelésnek az egyoldalúságát már a műfaj kereteinek szűkre szabása is jelzi. Az említett meghatározás ugyanis nem vesz tudomást az anekdota különböző műfaji variációiról, amikor annak egyik változatát magával az anekdotával azonosítja. Lionel Gossman a műfaj történetének rövid áttekintése során meggyőzően mutatja be, hogy az anekdota szónak a 17. század közepe táján a terminus szószerinti jelentése („kiadatlan művek”) mellett egy másik jelentése is kialakult, amelyet a „titkos történet” kategóriájával illet. 1623-ban a vatikáni könyvtárban felfedeztek egy művet, amelyet egy középkori enciklopédikus gyűjtemény *Anekdotaként* említ.

Procopius művével való összekapcsolódása révén az „anekdota” szónak egy újabb, egy másik jelentése lett a modern európai nyelvekben. Az *Anekdota* – Procopiusnak *Storia arcana*-ja (*Titkos történet*) – a despotikus hatalom legbrutálisabb megnyilvánulásának példáit, valamint az udvari és családi intrikák aljas történeteit is tartalmazza, ami teljes ellentétben áll Procopius hivatalos *Történelmének* emelkedett hangú elbeszélésével. [...] Vagyis az „anekdota” kifejezés a modern európai nyelvekben kezdettől fogva szorosan a történelemre, még inkább egyfajta ellentörténelemre vonatkozott.<sup>175</sup>

Az anekdotának ezt a változatát a hivatalos történelemszemlélet elutasítása jellemzi, azaz nem megerősíti a közkeletű és intézményesen rögzített szemléletmódot, hanem alternatív, rivális narratívát teremt vele szemben. Gossman az anekdotának egy másik „negatív” szemléletű, kritikus változatát is megkülönbözteti: „az úgynevezett »Kleopátra orra anekdota« célja is a történelem nagy, egyetemes vitás kérdéseinek leleplezése azáltal, hogy a jelentős történelmi

<sup>175</sup> Lionel GOSMANN, *Ankdota és történelem = Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. KISANTAL Tamás, Kijárat, Budapest, 2009, 217-248. i.h.228.

Rudolf Schäfer ugyan meggyőzően mutatott rá, hogy az anekdota kifejezés az ókorban műfaji értelemben nem, csupán kiadástechnikai terminusként volt használatban (SCHÄFER, *I.m.*, 9.), a műfajjal szemben támasztott olvasói elvárások későbbi alakulása szempontjából ennek a ténynek nincs nagy jelentősége. Bár az anekdota szó az antikvitás idején nem rendelkezett az apophthegmához kapcsolódó jelentéssréteggel, ezt a különállást a későbbi műfaj történet felülírta. Az anekdota etimológiai jelentése és az ebből adódó konnotációk fokozatosan részévé váltak a műfaji tradíciónak. A 'kiadatlanág' az alternatív nézőpont szignáljaként megteremtette annak a műfajváltozatnak a lehetőségét, amely a hivatalos perspektívával szemben egyfajta alternatívát képez. Ennek a változatnak az alternatív jellege kimerülhet a történelmi személyiségeknek a magánélet színterén való megjelenítésében, de ennél szubverzívabb formát is ölthet. Schäfer is megemlíti, hogy az apophthegma műfaja jelentős változáson esett át az újkorban, aminek egyik nyilvánvaló jele, hogy az 18. századtól önálló műfajként számon tartott anekdota a *chronique scandaleuse*, a botránykrónika jelentéssréteget is tartalmazza. (*Uo.*, 10.)



változások okát egy kis anekdota [...] sorai közt keresi meg.”<sup>176</sup> A műfajnak ezekről a változatairól megfélekedni látszik az anekdotizmust érintő hazai irodalomtörténet-írás. Márpedig ennek a műfaji variánsnak a fényében aligha tartható az a vélekedés, hogy az anekdota sui generis a problémátlan elfogadás igénytelen és némiképp megalkuvó műfaja. Ennek a hivatalos történelem-értelmezést provokatívan kétségbe vonó anekdotikus elbeszélésmódnak világirodalmi rangú megvalósulására a modernség időszakában Hašek *Švejk* című regénye szolgáltat példát.<sup>177</sup>

Tersánszky életművében ugyancsak több olyan regényt találhatunk, amelyek a történelem emelkedett elbeszélését váltják le egy alternatív, alulnézeti perspektívából előadott történet segítségével. A szerző háborús témájú regényeinek szinte mindegyikében feltűnik ez a látószög, de hatása legmarkánsabban talán az *Egy ceruza történetében* érvényesül. Rónay László kismonográfiájában jó érzékkel mutatott rá a Tersánszky háborús regényei és a *Švejk* szemléletmódja között mutatkozó rokonságra,<sup>178</sup> különösen az *Egy ceruza története* kapcsán tér ki a párhuzamok tárgyalására.<sup>179</sup> Megállapításait azzal a megjegyzéssel egészíteném ki, hogy a tematikus hasonlóságok háttérében az anekdotikus narráció közös hagyománya áll. A *Švejk* és Tersánszky háborús regényei egyaránt az anekdotikus elbeszélésmódnak abba a vonulatába illeszthetők be, amelynek karakterét a hivatalos történet szemlélet helyett az anekdota „negatív” változatainak perspektívája formálja.

Az *Egy ceruza története* *Švejk*hez hasonlóan ugyancsak az első világháborúból meríti témáját, cselekménye a Monarchia csapatainak megghiúsult piavei átkelése idején játszódik. A játékos komikum már a regény alapötletében is érvényre jut. Az elbeszélő nem más, mint egy tintaceruza, ő adja elő, mit tapasztalt különböző tulajdonosainál, illetve milyen leveleket, feljegyzéseket írtak vele. Ez az alapötlet lehetővé teszi, hogy a viszonylag rövid, mintegy 200 oldal terjedelmű regény több, különböző helyzetű, eltérő nemzetiségű és társadalmi státusú szereplőt léptessen fel. A folyton gazdát cserélő ceruza narrátorra emelése felmenti az elbeszélést a szorosan összefüggő cselekménystruktúrára vonatkozó olvasói elvárások teljesítése alól, így a regény — akárcsak a *Švejk* — epizodikus szerkezetet mutat. Az epizódok jelentős része anekdotikus karakterű. Ilyen például annak a négy magyar katonának a halálát

<sup>176</sup> GROSSMAN, *I.m.*, 240.

<sup>177</sup> Erről részletesebben lásd: GINTLI Tibor, *Švejk és magyar társai*, Jelenkor, 2016, 931-942.

<sup>178</sup> RÓNAY, *I.m.*, 39. és 205.

<sup>179</sup> A párhuzamok részletes bemutatását ezekkel az átfogó megállapításokkal vezeti be Rónay: „A háború értelmetlenségének, idiotizmusának ábrázolása több ponton rokonítja az *Egy ceruza történetét* Hašek *Švejkjével*. Már korábban is utaltunk rá, hogy Tersánszky háborús regényeiből kimutathatók ilyen öntudatlan egyezések, amelyek nem Hašek regényének ismeretére utalnak, hanem a két író látásmódjának bizonyos mértékű hasonlóságára.” (*Uo.*, 245.)

elbeszélő szakasz is, akiket tulajdonképpen egy légy pusztított el. A katonák kérvényeit elbíráló Abrakovszky lovagot egy szemtelen légy nyugtalanítja. Amikor megcsípi a kézfejét, dühében véletlenül eltöri aranyhegyű tollát, ezért abbahagyja a kérvények aláírását. A szabadsága engedélyezését váró négy magyar katona így nem tehet mást, mint hogy visszaindul az ezredtörzstől a frontra. Mivel nem tudják, ami a trénnél közismert, hogy az olasz tüzérség pontban déli tizenkettőkor minden nap lőni kezdi ugyanazt a romos tanyát, az épület mellett elhaladva találatot kapnak. Miután Abrakovszky lovag értesül a halálukról, átlátva az események rejtett összefüggéseit, nyomban rendel egy vagon légypapírt.

A Švejk-féle anekdotákat idézi a borba fulladt hét hősi halott története is, akik a korábbi offenzíva idején egy olasz pincében lelték halálukat, amikor a meglékelt hordókból kiömlő bor méter magasságúra emelkedett. Tetemeikre napokkal később találtak rá társaik, akik a keletkezett tavat csajkáikkal folyamatosan apasztva tulajdonképpen leitták róluk a bort. Hasonlóan anekdotikus epizód Gaffner hadnagy szerelmének elbeszélése. A fiatal, szűz kadétjelöltet kinézi magának Gina, a kikapós parasztlány. Gaffner az ínséges viszonyokra tekintettel zsírt akar vinni ajándékba a lánynak. Miközben a találkára igyekszik, eszébe jut, hogy otthon felejtette a csuprot, nem is tud másra gondolni, olyan idegesség fogja el, hogy visszatérve nem tud helytállni, amikor kellene. Szállására érkezve a találkát megszervező tisztiszolga faggatására bevallja, hogy nem történt semmi. Miska – aki maga is bejáratos Ginához – erre bevezeti a lány szobájába. Gina azonban már nagyon fáradt, az intim közeledésre csak félálomban reagál, különben is azt hiszi, hogy Miska lépett akcióba. Csak másnap derül ki, hogy tévedett, s az éjjel Gaffner kadétjelölt végre szolgálatba helyezte magát. Balbo esete szintén a csattanóval végződő anekdota. A siheder fiú hazafias érzésektől vezéreltetve élete kockáztatásával titokban átúszik a Piavén az olasz oldalra, hogy értesítse az olasz hadvezetést a készülő osztrák offenzíva tervéről. Amikor belefog, hogy feltárja a haditerv részleteit az első olasz őrmesternek, akivel találkozik, az elneveti magát, és csúfolódó hangon folytatja a haditerv előadását, majd hozzáteszi: „Nézd csak, édes öcsém, én már a mi hadvezetésünk ellenhaditervét is elárulhatom neked.”<sup>180</sup> Amit nyomban meg is tesz. A nagy titkolózással készült haditervet tehát szinte mindenki ismeri, az osztrák hadvezetés azonban mit sem tud erről a nyilvánvaló tényről. Az anekdotikus epizódok felsorolását berekesztve még arra érdemes felhívni a figyelmet, hogy maga az egész offenzíva, tehát a makro-cselekmény, szintén anekdotikus jelleget kap azáltal, hogy a dandárparancsnok kijelenti a tisztikarnak: az offenzíva „stratégiai célja” az olaszok célnakészletének megszerzése.

<sup>180</sup> Itt és következőkben az alábbi kiadásra hivatkozom: TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *Három történet*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1975, 136.

A legutóbb említett jelentben különösen jól érzékelhető a történelem hivatalos nagyelbeszélése és az anekdotikus megközelítésmód között mutatkozó távolság. A dandárparancsnok ugyanis felszólítja a jelenlévő tiszteket, hogy találják ki, mi az offenzíva célja. Az elhangzó válaszok mindegyike valamilyen komoly, stratégiai célt említ: vasútvonalak, hidak és közutak megszerzése; a németek ellen készülő antant-támadás tehermentesítése; a Monarchia önálló békekötésének lehetősége; új front megnyitása a franciák hátában. Ezeket a hadtörténeti munkák lapjairól jól ismert, hadtudományi és világpolitikai szempontból plauzibilisnek tetsző indokokat söpri le a dandárparancsnok, amikor leleplezi az egyszerű indokot: „Nincs cérnánk! Ez a cénaoffenzíva.”<sup>181</sup>

A nagy összefüggések feltárását ígérő történelmi nagyelbeszélés hatálytalanításának másik jellemző eljárása az esetlegesség hangsúlyozása. Az oksági láncolatok bemutatására vállalkozó, a rendszerszerű működést hangsúlyozó megközelítéssel szemben a történetek véletlenek sorozataként állnak az olvasó elé. Az ágyútűzben elesett négy szabadságot kérő magyar halálát két ostoba véletlen egybeesése okozta: Abrakovszky lovagot megcsípte egy légy, illetve a frontvonal felé tartva a csapat éppen déli tizenkettőkor haladt el a szétlőtt major mellett. Kabarcsik hadnagy – akit feljegyzéseinek terjedelme alapján akár a regény főszereplőjének is tekinthető – azért marad életben annak ellenére, hogy eltalálja egy gránátrepesz, mert a szilánk véletlenül éppen a jegyzetfüzetébe és az abba tűzött tintaceruzába csapódik, onnan nekivágódik a nadrágtartója csatjának. Mindezt így kommentálja a narrátor ceruza: „Tessék! Mik óvnak meg egy életet! Egy nadrágtartócsat, egy notesz meg egy szegény, sebesült ceruzatestvérem.”<sup>182</sup> A véletlen elve tükröződik vissza a regény epizodikus szerkezetében is.

Az *Egy ceruza története* érvényteleníti a társadalom hivatalos értékrendjét. A nacionalizmust, a rokon vér mítoszát az elbeszélés eredendő fenntartásokkal szemléli. A narrátor megérti és elfogadja az olasz lakosság álláspontját, akik az osztrák csapatok győzelmében reménykednek, belátva, hogy kizárólag a front átszakadása esetén tudnak élelemhez jutni, különben éhen halnak. Balbo korábban említett veszélyes vállalkozása innen közelítve nevetséges és hiábavaló hősködésnek tűnik. Kabarcsik, akit régen foglalkoztat egy háborús regény terve, azért nem írja meg a könyvét, mert nem akar megfelelni a hivatalos elvárásoknak:

---

<sup>181</sup> *Uo.*, 98.

<sup>182</sup> *Uo.*, 81.

De hát Kabarcik, dicséretére legyen mondva, amilyen mestere volt a hazudozásnak, színlelésnek, mint ember... tollal a kezében Kabarcik majdnem puritán erkölcsű volt. Egyszerűen képtelen volt arra, hogy megírjon egy olyan hadiregényt, amiben a katonák a haza és uralkodó nevét suttogva halnak meg a csatamezőn.<sup>183</sup>

A regény más vonatkozásban sem osztja a társadalom hivatalos erkölcsi elveit. Az elbeszélő nem talál kivétlnivalót annak a prostituátnak az álláspontjában, aki nyíltan vállalja, hogy azért választotta ezt a foglalkozást, mert így lényegesen jobban él, mint korábban, amikor nevelőnőként dolgozott. Gina folyton másik férfira irányuló erotikus érdeklődését ugyanilyen megértéssel kezeli. A regényben leginkább előtérbe kerülő szereplő, Kabarcik és legénye, Gyurka maguk sem gáncstalan lovagok. *Švejk*hez hasonlóan a társadalom peremén elhelyezkedő figurák: Kabarcik kártyás, nőcsábász, szélhámos, bukott drámaíró, aki irodalmi munkássága ürügyén „többé nem dolgozott semmit.” Legénye, Gyurka, aki mindig feltalálja magát, s aki körültekintésével megmenti a sebesült Lehman doktort a haláltól, civilben zsebmetsző. A hivatalos erkölccsel szemben ez a regény is egyfajta sajátos természetjogi alapra helyezkedik, amely megengedi, hogy az egyén saját önfenntartása, illetve a kedvére való életvitel megvalósítása érdekében megszegje a társadalmi normákat, de csak szükségletei kielégítésének erejéig, s úgy, hogy a lehető legkisebb kárt okozza másoknak.<sup>184</sup>

Tersánszky az anekdotikus elbeszélésmódot a kívülállás narratív formájává alakította át. A 19. században az anekdotikus elbeszélésmód még alapvetően kollektív jelleget mutatott: vonzódott a hagyományozódott nyelvi fordulatokhoz és a konvencionális, toposzszerű megoldásokhoz, világképe, értékrendje pedig a közvélekedést fejezte ki. Még Mikszáth prózájában is csupán a communis opinioval szembeni távolságtartás visszafogott jelzéseivel találkozhatunk. Ezzel szemben Tersánszky anekdotizmusa az irodalmi nyelv normáit szándékosan kikezdő sajátos nyelvhasználatával látványosan szembefordul a hagyományozott elvárásokkal. A szövegek elbeszélőit és a szereplőit egyaránt a kívülálló pozíciója jellemzi. Az anekdotizmusnak ez a formája ezért eltávolodik a kollektív jelleget preferáló elbeszélői

<sup>183</sup> *Uo.*, 84.

<sup>184</sup> Az *Egy ceruza története*nek nem a teljes szövegében jut domináns szerephez az anekdotikus narráció. Kabarcik hadnagynak az offenzíva idején íródott feljegyzéseiben – ezek terjedelme a regény szövegének mintegy negyedét teszi ki – nem érvényesül az anekdotikus narráció meghatározó szerepe, annak ellenére, hogy Kabarcik az offenzíva tanulságait feljegyzései vége felé közeledve hamisítatlan anekdotikus modorban foglalja össze: „Egyet meg kell hagyni. Ez a vállalkozás egy százszázalékosan osztrák-magyar haditény. A támadás szó szerint kudarcba fulladt. De a visszavonulás fényesen sikerült.” (*Egy ceruza története*, 220) Az első vonalban átélt élmények elbeszélése során azonban Kabarcik jegyzeteiben erősen visszaszorul a komikus hangnem, melyet a megrázó események beleélő előadása vált fel. Az autodiegetikus elbeszélésnek ez a változata a lélektani regények narrációjához áll közel, és meglehetősen távol esik az anekdotikus elbeszélésmódtól.

tradíciótól, az egyént helyezi előtérbe, akinek autentikus létformáját a közösség szélén, egyfajta peremhelyzetben jelöli meg. Azt a változást, amely ezzel az anekdotikus elbeszélésmód terén bekövetkezett, jól szemléltetheti a különc szerepének átalakulása. A különchöz, ehhez a jellegzetes anekdotikus típushoz a korábbi anekdotikus hagyomány a közvélemény felől közelített. Előfordult, hogy alakját összetettebbnek látta, mint a közvélekedés, amely egyszerűen bolondos figurának tartotta, ugyanakkor a különc pozíciója már önmagában kijelölte az empátikus viszonyulás határait. Tersánszky elbeszélésmódját az jellemzi, hogy a narráció az outsider, e sajátos különc helyzetéből szólal meg, függetlenül attól, hogy az elbeszélés heterodiegetikus vagy autodiegetikus narrátort léptet fel. Ezzel a különc valójában megszűnik különcnek lenni, hiszen éppen az a vonatkoztatási rendszer veszíti érvényét, amelynek alapján különcnek minősült. Az új inerciarendszer középpontja az egyén, aki saját értékrendje szerint él, de színlag elfogadja a társadalom képmutatónak tekintett normáit, miközben komikus szemléletmódja folytonosan kétségbe vonja azokat.

### Melankólia és rezignált életöröm (*Boldogult úrfikoromban*)

Az anekdotikusságra mint Krúdy narratív eljárásainak egyik alapvető elemére már korán felfigyelt a recepció. Kelemen László doktori dolgozata, amely a módszeres Krúdy-kutatás kezdetének tekinthető, az asszociatív és a hangulati szerkesztés mellett az író legfontosabb struktúra-alkotó poétikai módszereként említi.<sup>185</sup> Az anekdotikus – vagy ahogy Kelemen fogalmaz: adomázó – előadásmód szerint az *Boldogult úrfikoromban* szövegében jut a legmeghatározóbb szerephez. Mivel Krúdynak ezt a regényét egyben az író világának végső kiteljesedéseként értékeli, az adomázó szerkesztésmód konstatálásához nem kapcsolódik negatív hangsúly. Kelemen László megállapításait e fejezet fontos előzményének tekintem, a *Boldogult úrfikoromban* valóban Krúdy egyik legjelentősebb regénye, s magam is úgy vélem, hogy a mű szerkezetét és elbeszélésmódját meghatározó eljárások az anekdotizmusból eredeztethetők.

Ha áttekintjük a Krúdy-irodalomnak az anekdotikusságot a pusztá említésnél részletesebben tárgyaló írásait, több tendenciára figyelhetünk fel. Az anekdotikus elbeszélésmód iránti érdeklődés az utóbbi három évtizedben jelentősen csökkent. Az ezredforduló környékétől öröndetesen megélénkülő recepció – amely több *Boldogult úrfikoromban* értelmezéssel is gazdagította a szakirodalmat – vagy nem tárgyalta az anekdotikusság jelenségét, vagy nem tekintette a narratív technika meghatározó eljárásnak. (A kérdés ismételt felvetése tehát az újabb szakirodalomban kibontakozó iránytól eltérő közelítésmódot képvisel.) Az 1980-as évek második feléig viszonylag gyakori az anekdotikus beszédmód jelenlétének konstatálása, illetve szerepének értelmezése. A recepciónak ebbe a vonulatába tulajdonképpen két, egymástól eltérő irányt képviselő közelítésmód tartozik. Az egyik az anekdotikusságot olyan műfaji hagyományként fogja fel, amely számos narratív megoldást őrzött meg a közvetlen előzményeként értelmezett 19. századi változatából, a másik az anekdotikus regény kifejezés alatt tulajdonképpen egyetlen szerkezeti sajátosságot ért, a cselekmény epizodikus struktúráját, amely nem követi a realista nagyregény szoros oksági összefüggésre épülő egységes történetképzését. Az anekdotikusságot nem csupán a mellérendelő narratív szerkezet szinonimájaként felfogó közelítésmód többnyire a realizmusra jellemző leleplező narratíva eszközei közé próbálta besorolni Krúdy műveinek ezt a poétikai jellegzetességét. A társadalomkritikát elvárásá, normatív esztétikai előírássá emelő marxista

<sup>185</sup> KELEMEN László, *Krúdy Gyula*, Szeged, Magyar Irodalomtörténeti Intézet, 1938, 67.

ideológia hatásának tudható be, hogy a Krúdy prózáját nagyra értékelő irodalomtörténészek igyekeztek eloszlatni a gyanú árnyékát a kétes hírű műfaj felhasználásával kapcsolatban. Azaz arra törekedtek, hogy az anekdotikusságot olyan elbeszélői eljárásként mutassák be, amely az elbeszélő saját szövegét tulajdonképpen érintetlenül hagyja, csupán a megjelenített alakok világát jellemzi. Ezzel a megoldással – ahogy azt már a Móricz anekdotizmusát értelmező recepció áttekintésekor is láthattuk – a narratíva mentesül az anekdotához fűződő negatív képzetektől, az implicit szerzőnek tulajdonított nézőpont kizárólag a megjelenített világra és annak alakjaira vet negatív árnyékot. Az alábbiakban két olyan interpretációt is megvizsgálunk, amelyek ezt az értelmezési stratégiát alkalmazzák. Ezt azért tartom szükségesnek, mert jóllehet az utóbbi évtizedek irodalomtörténet-írása messze távolodott a realizmust érték kategóriaként kezelő értelmezői horizonttól, az újabb Krúdy-recepcióban némely esetben mégis visszatérnek olyan megállapítások, amelyek tulajdonképpen innen eredeztethetők.

A 70-es, 80-as évek két legjelentősebb Krúdyról szóló tanulmánykötetében, Fábri Anna *Ciprus és jegénye*, valamint Fülöp László *Közelítések Krúdyhoz* című munkájában egyaránt jelentős teret kap az anekdotikus narráció problémája. Fábri Anna könyvének 'A kaland átalakul' című fejezetében az anekdotát – Kelemen Lászlóhoz hasonlóan – az úri középosztály kollektív alkotásaként fogja fel, amelynek elsődleges feladata az önigazolás. Ebből a Hajdu Péter által meggyőzően cáfolt, mára érvényét veszített meghatározásból bontja ki a műfaji hagyomány Krúdyra jellemző átalakítását. Fábri a leírásnak, a hasonlatnak és az ezekben jelentkező sajátos hangulatnak tulajdonítja, hogy „az anekdota szövege föllazul, a tárgyi környezet leírása, képei, körülfollyák az anekdotikus magot.”<sup>186</sup> Az egyedi hangulatiság kikezdi a műfaj kollektív karakterét, így a Krúdyra jellemző anekdotikusság már nem azonos a középosztály ideológiáját megtestesítő műfaji előzményével: „Az anekdota közösségi kötöttségei ezzel a nem megszokott hangulattal fellazulnak: az anekdota elindul az egyéniesülés útján.”<sup>187</sup> A leírás és a hasonlat poétikai szerepének jelentősége vitathatatlan Krúdy prózájában, ahogy a kollektív beszédmódtól az egyéni felé való elmozdulás megállapítása is korrekten írja le a korai Krúdy-prózában bekövetkező változásokat. Az is kétségtelen, hogy az egyedi leírás, a fantáziának teret nyitó képalkotás erősíti a beszédmód sajátos, egyéni jellegét. Mindebből azonban nem következik, hogy az előadásmód anekdotikus jellege is a leírás és a hasonlat hatására alakult át, öltött egyéni formát Krúdy műveiben. Másrészt az az anekdotikus hagyomány, amelyet Krúdy örökségül kapott, már nem tekinthető tisztán kollektív

<sup>186</sup> FÁBRI Anna, *Ciprus és jegénye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1978, 23.

<sup>187</sup> *Uo.*, 24.

beszédmódnak. Bár Mikszáth prózája nem élezi ki a kollektív nézőpont és az elbeszélői perspektíva ellentétét, gyakran jelzi a kettő távolságát. Az implicit szerző nézőpontja és a communis opinio között tehát nem egyszer rés nyílik, a szöveg egésze által sugalmazott közelítésmód nem azonosítható fenntartások nélkül a közvéleménnyel.

Fülöp László kötetében 'Az anekdotától a satíráig' című fejezet – jóllehet később keletkezett – Fábri Anna álláspontjánál szigorúbban ragaszkodik a realista értékkategóriákhoz. Már az írás címe is jelzi, hogy fejlődéselvű koncepciót rajzol föl: a korai Krúdy elbeszélői hangjától még nem idegen egyfajta kedélyesség, szelíd humor, ami azonban az életmű kiteljesedésének idejére már satírába fordul át. Miután szakszerűen összefoglalja azokat az anekdotikus jellegzetességeket, amelyek a korai Krúdy elbeszélői hangját jellemzik, a felszín és a mélyvilág ellentétére hivatkozva Fülöp igencsak „dialektikus” érvelésbe fog: „A nézőpont, a közlésmód, a hangnem rétegein áthatolva látható lesz, hogy a fabulázó történetmondó egyúttal jószemű valóságglató, éles megfigyelő; jellemző élettények, az életforma jellegzetességeit hordozó típusok és sorsok ismerője és ábrázolója.”<sup>188</sup> Ennek az érvelésnek az a furcsa sajátossága, hogy a nézőpontot, a beszédmódot és a hangnemet voltaképpen olyan felszínnek tekinti, amely mögött pillantható meg valamiféle lényeg. Mai szemmel meglepő az az elgondolás, amely a nézőpontot és a narratíva jellegét meghatározó többi szerkezetformáló poétikai sajátosságot egyformán zárójelbe teszi, s azoktól elvonatkoztatva véli fölfedezni a mélyben rejlő lényegét: „Ha lefejtjük róla az említett hangnemi és módszerbeli – modorbéli – rétegeket [az elbeszélés] tárgyilagosságnak és realizmtikusnak mutatkozik.”<sup>189</sup> Ez a megközelítés leértékeli az elbeszélés nyelvi sajátosságait a szövegben megjelenő izolált referencia-elemekkel szemben. Ha elfogadnánk a tanulmány értelmezési stratégiáját, el kell tekintenünk az irodalmi alkotás poétikai jellegzetességeitől, mert azok csak elfedik a mélyükben meghúzódó valóságot. Ennek a „dialektikus” gondolatmenetnek a háttérében világosan kirajzolódik az ideológiailag rögzített elvárás-rendszernek való megfelelés igénye. Ha a narratív nyelv eltér a realista követelményektől, zárójelbe lehet tenni minden olyan eljárást, amely ellentmond a realizmusra vonatkozó igényeknek, ezt követően a szövegből visszamaradt referenciális törmelék a valóságérzékenység hiteles bizonyítékaként mutatható fel. Fülöp László koncepciója az írói életmű kiteljesedését az explicit módon megfogalmazott társadalomkritikában jelöli meg. Krúdy elbeszélésmódja azonban az idő előrehaladtával korántsem tolódik el határozottan a satirikus hangütés felé, nincs az életműnek satirikus korszaka, a humor és az irónia általában egyszerre, együtt jelentkezik a kései művekben is. A Fülöp László által vélelmezett írói

<sup>188</sup> FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1986, 128.

<sup>189</sup> *Uo.*



magatartás inkább egy ideáltipikus „kritikai realista” szerzőre emlékeztet, semmit Krúdy prózájára: „Előlép tehát az indulatos kritikafogalmazó, a szigorú ítéletmondó, az élesen bíráló, a leszámolás elkerülhetetlenségét és szükségességét végképp belátó író, aki immár a közvetlen és nyílt értékkritikától sem riad vissza.”<sup>190</sup>

A Krúdy-művek anekdotikusságának másik jellegzetes, bár kevésbé elterjedt értelmezése az anekdotikus regény fogalma körül kristályosodott ki. Ennek a koncepciónak a legrészletesebben kifejtett megfogalmazása Fabó Kinga *Pluralitás és anekdotaforma* című írásában olvasható. Az esszé több fontos szempontot vet fel, közöttük olyanokat is, amelyek a maguk idejében a hazai irodalomtudomány kontextusában kifejezetten újszerűek voltak. Fabó érezhető távolságtartással kezeli az anekdota elterjedt, leértékelő megítélését.<sup>191</sup> A maga anekdotizmus-értelmezését nem a realizmus-koncepcióhoz igazodva, hanem egy strukturalista jellegű megközelítés jegyében fogalmazza meg. Esszéjének fontos felismerése, hogy az anekdota negatív értékelése „a műfajt kizárólag tartalomként, tartalmi elemként kezeli.”<sup>192</sup> Ez a megállapítás helytállónak mondható, ha a kissé talán túlzó „kizárólag” helyett az „elsősorban” módosítószót használjuk. Az anekdota tehát Fabó értelmezésében formaelv, amelyet így definiál: „Az anekdotikus szerkesztésmód és regényszerkezet azt jelenti, hogy nincs egyívű, egyenes vonalú, teleologikusan kibontakozó, hierarchikusan rendezett eseménysor, ahol minden elem egyetlen célnak rendelődik alá, és ebben a vonatkozásban kap értelmet.”<sup>193</sup> Majd rámutat, hogy ez a mellérendelő szerkesztésmód pluralista jellegű, egyfajta hangsúlyozott nyitottságot kölcsönöz az ilyen típusú regényeknek.

Bár a hierarchikus struktúrák kikezdése valóban egyik alapvető jellegzetessége Krúdy poétikájának, az anekdotikusság fogalmának fenti értelmezésével – ahogy azt az értekezés első fejezetében részletesen kifejtettem – nem értek egyet. Fabó Kinga genetikus leszármazást vázol föl az anekdota és az általa anekdotikusnak nevezett regényszerkezet között. Valószínű, hogy az egységes cselekményszerkezetet mellőző regénytípus egyik ösztönzője valóban az

<sup>190</sup> Uo., 129.

<sup>191</sup> Ennek a távolságtartásnak a karakteres voltát jelentősen csökkenti, hogy gondolatmenetében egyetlen példát említ csupán az anekdota korszerű változatára: az anekdotát, mint formaelvet. Ennek az „anekdotának” a sajátossága azonban éppen az lenne, hogy teljességgel elveszítette nemcsak korábbi anekdotikus tartalmát, de az anekdotikus előadásmód jellegzetes kellékeit is. Kicsit sarkítva: az olyan anekdotára nem illik a műfaj leértékelő jellemzése, amely egyetlen jellegzetességtől eltekintve immár teljesen eltávolodott a műfajtól: „Az anekdotaműfaj, illetve az anekdotikus forma időben is változhat. Változott is. Kezdetben valóban a lekerekített, a sztori érdekességére alapozott és csattanóval lezárt műfajt jelentette. Később tartalma különböző irányokban módosult: fokozatosan átalakult, majd elmaradt a kedélyesség (mint érzelmi-hangulati velejáró), a megszépítés szándéka, a történet érdekessége, sőt maga a történet is. Ilyen módon az anekdota »kiürült«, megszűnt önálló műfajként létezni. Megmaradt viszont, mint forma, illetve mint szövegszerkesztési elv.” FABÓ Kinga, *Pluralitás és anekdotaforma* = Uő., *A határon*, Budapest, Magvető Könyvkiadó-JAK, 1987, 97.

<sup>192</sup> Uo.

<sup>193</sup> Uo.

anekdotikus hagyományban keresendő. Ugyanakkor a fellazított cselekményszerkezetre más példák is felszabadítóan hatottak. Turgenyev írásmódja mellett ezek közé sorolhatók a Dickens-regények, a kerettörténettel ellátott mese- és novellagyűjtemények, mint *Az ezeregy éjszaka meséi*, a *Dekameron* és a *Heptameron*, melyeknek mindegyikére gyakran találunk utalást Krúdy-műveiben. A Krúdy-regények epizodikus történetépítésére a pikareszk- és a kalandregény is befolyást gyakorolt, éppen ezért korántsem meggyőző a fragmentáltságot és a mellérendelő jelleget kizárólag egyetlen forrásból eredeztetni.

Fabó Kinga esszéjének másik megkérdőjelezhető megoldása az anekdotikus regényforma fogalmának meghatározása. Amennyire helyeselhető, hogy a szerző az anekdota egyoldalúan tartalmi felfogásának korrekcióját kezdeményezi, annyira vitatható, hogy az anekdotikus forma fogalmát egyetlen tényezőre, a cselekményszerkezetre csupaszítja. Krúdy elbeszélésmódjának egyik alapvető alkotóeleme az anekdotikusság, illetve ennek olyan jellegzetességei, mint az élőbeszéd imitálása, a humoros-ironikus hangnem, az olvasóhoz és a megjelenített világhoz fűződő familiáris viszony, az elbeszélőkedv, a komótos tempójú narráció. Ezek a sajátosságok a nyelvi megalkotottság jellegét írják le, tehát aligha lehet őket tisztán „tartalmi” jegynek tekinteni. Nehéz azonosulni azzal az olvasásmóddal, amely önmagát a formai megalkotottságra összpontosító értelmezésnek tartja, miközben a tárgyalt szerző elbeszélésmódjának számos, az anekdotikusságra visszavezethető poétikai vonását még csak nem is említi.

A következőkben azokat a *Boldogult úrfikoromban*-elemzéseket tekintem át, amelyek valamilyen módon felvetik az anekdotikusság kérdését a regény narratív szerkezetével kapcsolatban – akár úgy, hogy jelentőségét hangsúlyozzák, akár oly módon, hogy éppen ellenkezőleg szerepének marginális volta mellett érvelnek. E két ellentétes tendencia együttes tárgyalását az indokolja, hogy az e tárgykörben született interpretációk több vonatkozásban is meglehetősen hasonlóan értelmezik a narratíva egyes meghatározó elmeinek összjátékát. Rokonságukat abban látom, hogy az anekdotikus beszédmód érvényesülését eredendően a szereplői szólamokhoz, illetve azokhoz a narrátor által gyakran emlegetett későbbi elbeszélőkhöz kötik, akik a Bécs városához címzett vendéglőben történeteket majdan előadják. Mindez azt jeleneti, hogy a narrátori szólamot kivonják az anekdotikus elbeszélésmód hatálya alól, ezzel az anekdotikus narrációt mintegy alárendelt narratív eljárássá minősítik. Mindez messzemenő következményekkel jár a mű értelmezésére nézve, ugyanis a narrátori szólam és a szereplői elbeszélők szólamainak mereven hierarchikus felfogása teremti meg a leleplező narratívaként történő olvasás lehetőségét.

Maradéktalanul egyetértek Fábri Anna értékelésével abban a tekintetben, hogy „Krúdy az anekdotát emelte a regény központi, minden mást meghatározó elemévé.”<sup>194</sup> Az anekdotikusság előtérbe kerülésének indoklása során mozgósított érveit azonban nem osztom maradéktalanul:

Az anekdota joggal szorítja ki a cselekményt, hiszen a hősökkel nem is igen történik más, mint az, hogy anekdotákat hallgatnak vagy mesélnek. Az életnek ezt a furcsa másodlagosságát, eseménytelenségét s a minden apró mozzanatot, emlékmorzsát felhasználó, nagyra növesztő vendéglői pótlékéletet Krúdy a lehető legtermészetesebben érzékelteti.<sup>195</sup>

Az anekdotikusság előtérbe kerülése az idézet alapján kizárólag azzal lenne magyarázható, hogy az elbeszélés érzékeltetni igyekszik a megjelenített világ sajátosságait, alkalmazása a valószínű ábrázolás igényéből fakad. Annak lehetősége, hogy a narratíva egészének – beleértve az elbeszélői szót is – szintén anekdotikus karakter tulajdonítható, fel sem merül, hiszen a szereplőkkel szemben megfogalmazott erkölcsi kritikának ebben az esetben a regény egészére, illetve az implicit szerző nézőpontjára is ki kellene terjednie. A leleplezés-narratíva az elbeszélőre a leleplező, a regényalakokra pedig a leleplezettek szerepét osztja. Így válik lehetségessé, hogy az értelmezés kizárólag a figurákra összpontosítsa bíráló megjegyzéseit:

Ez az önmagával szembenézni nem tudó, álmokban, ábrándokban és anekdotákban élő kor, ezek az emberek [...] – közönyösek a világ iránt. Sem célt, sem értelmet, sem örömet nem találnak benne. A számukra nem létezik a való világ, a konkrét idő: ők mindenben kívül élnek, amint Vájsz úr vendéglőjébe, vagy bármely más vendéglőbe beteszik a lábukat.<sup>196</sup>

A kritikai hevület elmosza a szöveg árnyalatait: a világgal szembeni közönyös mentalitást valójában éppen az a Stranzki képviseli, akinek megjelenése véget a kocsmai együttlétnek. Ezt a figurát hiba lenne összemosni Pista úr asztaltársaságával és a Bécs városába érkező többi vendéggel, mivel alapvetően más mentalitást képvisel, mint azok. Továbbá az a kérdés is felvethető, hogy az éles bírálat nem képvisel-e az implicit szerző nézőpontjától látványosan eltérő perspektívát. Természetesen lehetséges bármely művet tendenciózusan az általa felkínált horizonttal szemben olvasni – bár ennek a módszernek a termékeny voltával kapcsolatban kétségeim vannak –, ezt az utat választva azonban érdemes, sőt kívánatos világosan jelezni az

---

<sup>194</sup> FÁBRI, *I.m.*, 344.

<sup>195</sup> *Uo.*, 340.

<sup>196</sup> *Uo.*, 342.

olvasásmódnak ezt a sajátosságát, illetve valamilyen módon reflektálni a szöveg horizontja és az értelmezői horizont között megnyíló távolságra. Ennek hiányában meglehetősen zavaró az az ellentmondás, amely az egyik kulcsfigura, Pista úr elbeszélői jellemzése, illetve az értelmezésből kibontakozó képe között mutatkozik. Míg a narrátor bölcsességet vél fölfedezni Pista úr vonásain,<sup>197</sup> Fábri Anna interpretációja hatalmaskodó szájhősnek, hangoskodó pojácának állítja be.<sup>198</sup>

Fülöp László értelmezése elsősorban az időbeliség kérdéseit vizsgálja, ugyanakkor az anekdoták szerepére is kitér. Utóbbi vonatkozásában interpretációja nem sokban tér el Fábri Annától. Az anekdoták megjelenését a szereplői szólamokhoz, illetve az alakok cselekedeteihez, valamint jelleméhez köti.<sup>199</sup> Ebben az esetben is az anekdotikusság szereplőkhöz rendelésének kizárólagossága teremti meg a morális kritika lehetőségét: „Az élcélódések, bárgyú tréfák, kisszerű konfliktusok, egymásnak címzett megjegyzések, az anekdotázó és elmélkedő monológok s párbeszédok, a mag nélküli »héj-emberek« fecsegésének, tartalmatlan játékanak, sztereotip ceremóniájának tekinthetők.”<sup>200</sup> (Joggal tehetjük fel a kérdést, hogy a szövegnek tulajdonítható horizont felől közelítve vajon olyan magától értetődő-e, hogy az emberi létezés számára adódik más lehetőség is?) Figyelemre méltó, hogy Fülöp László gondolatmenete összekapcsolja egymással az anekdotikusság jelenségét és az időtlenítés eljárását:

Az időzavarban élő szökevények, a jelen is, a jövőt is elvesztegető elbújók végső soron a jelen, a mindennapi lét, a köznapi nihil, az üresség közegéből szeretnének s próbálnak kiszakadni. A menekvők efféle exodusában kétségtelenül ott van az idő kijátszásának tudatos-öntudatlan célképzete, gyermeketeg ábrándja is. A sörház ilyen módon valamiféle azilum rangjára emelkedik. Olyan szintér ez, amely legalább ideiglenesen a kiszakadottság, az »időtlenység«, a szabadság s az óvó menedék illúzióját kelti.<sup>201</sup>

<sup>197</sup> „Ősz arca volt, mint a vidám télnek. / Bölcsesség, részegség, kajánság és jámborság váltakozott ezen az arcon, ilyen lehetett volna Shakespeare Falstaffja, ha történetesen Pesten születik, és öregségére királyi tanácsosnak és »adóbizottsági« elnöknek nevezik ki a fővárosban, a hatodik kerületben, Ferenc József idejében.” (Itt és a továbbiakban az alábbi kiadás alapján idézem a regény szövegét: KRÚDY Gyula, *Etel király kincse. Regények*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981, 136.)

<sup>198</sup> „Az elnök úr szemtelen, nagyhangú törzsvendég, az őt megillető előjogok éber őre, aki csupán a kvaterkázásban, az adomázásban és az uraskodásban képes magára találni.” (FÁBRI, *I.m.*, 327.)

<sup>199</sup> „Mindketten [Vilmosi Vilma és Podolini Lajos] belemerülnek emlékek idézgetésébe, anekdotákat mesélnek tájhazájuk embereiről s eseteiről. Mindezzel Kacs Kovicsot, a »középkorú úriembert« szórakoztatják, akivel egyébként már »napok óta« ismerik egymást, mielőtt belépnének a történet jelenébe. Kacs Kovicsról kiderül, hogy örökké a szállodákat járja, mert sehol nem képes jól aludni; viszontagságait anekdotikus esetek tanúsítják.” (FÜLÖP, *I.m.*, 372.) „Mindenkori a maga kiszínezett, legendásítani próbált »boldogult úrfikorát« élesztgeti egy-egy anekdotával, hivatkozással, emlékkép felidézésével.” (Uo., 374.)

<sup>200</sup> Uo., 378.

<sup>201</sup> Uo., 380.

A menedékkeresés és az idő megállításának kísérlete pontos megfigyelés. Az azonban kérdéses, hogy valóban gyermeket ábrándról van-e szó abban az értelemben, hogy a szereplők mintegy naiv módon tennék mindezt, azaz teljesen reflektálatlanul adnák át magukat ennek a vágynak, illetve valóban azt remélik-e, hogy tényleg megállíthatják az időt. Vajon nem egyfajta játékról van-e szó abban az értelemben, hogy a szereplők úgy tesznek, mintha elhinnék az idő megállításának lehetséges voltát, miközben tudják, hogy mindez csupán egyfajta közös játék, egy rituálisan ismételt cselekvéssor keretében lehetséges, s a játékidő befejeződése után törvényszerűen véget ér. Miért lenne magától értetődő, hogy Pista úr nincs tisztában saját helyzetével és az emberi élet eredendő marginalitásával? A másik megjegyzés az időtlenítés technikáját érinti: erősen vitatható, hogy az idő megállításának vágya csupán a szereplők életstratégiájaként jelenne meg a regényben. Az elbeszélés ütemét, a narrátori szölam dikcióját a komótos, sőt olykor végletesen lelassított tempó jellemzi. Az időtlenítés tendenciája tehát nemcsak a szereplők viselkedésében jelentkezik, hanem magát a narratívát, az elbeszélés jellegét is meghatározza.

Fried István *Boldogult úrfikoromban*-értelmezése az anekdotikus elemek jelenlétének konstatacióját ugyancsak a narratív struktúrában betöltött szerepük jelentőségének redukálásával párosítja. Az anekdotikusság meghatározó funkciójával szemben megfogalmazott kételyek inkább utalásszerűen, sporadikus módon, mint részletesen és módszeresen kifejtett érvelés formájában bukkannak fel a tanulmány szövegében.<sup>202</sup> Az anekdotikusságot érintő

<sup>202</sup> Pl. „Nemigen megnyugtató a Teréz-templom mögötti kocsmasöröző »térdejeinek« a *Varázshegyével* való egybevetése sem, és az elbeszélő idő meg az elbeszélő ideje közötti feszültség értelmezése sem az anekdotikus szerkesztés, sem pedig egy közelebből meg nem határozott »időtlenység« tételezése révén aligha kínálhat hihető feleletváltozatokat a »hagyományos« versus modern fölvetette kérdésekre.” (FRIED István, *Szomjas Gusztáv hagyatéka*, Budapest, Palatinus Kiadó, 2006, 149-150.) Az időtleniség kategóriájának meghatározatlan voltára tett utalással nem értek egyet. Fülöp László nagyon világosan fogalmaz: „Az elbeszélő mód, az ábrázolástechnika felől nézve feltűnő a regényben a történet idejének – a regénybe foglalt elbeszélő időnek – nagymértékű megrövidítése, s az elbeszélő idejének ehhez viszonyított rendkívül lassú tempója és megduzzadása. Ez a roppant lassítottság szinte statikus állóképességet eredményez.” (FÜLÖP, *I.m.*, 358.) Korrekt leírásához legfeljebb annyit fűznék hozzá: ez a megoldás ahhoz vezet, hogy az olvasót elhagyja empirikus időérzéke. Az a biztonságérzet, amely nem abból fakad, hogy bármely cselekménymozzanat esetében tudni véli, hány óra van éppen a regény cselekményidejében, hanem abból a tudatból, hogy nehézségek nélkül képes tájékozódni az elbeszélő időben. Krúdy regényében ez az orientációs képessége hagyja cserben az olvasót. Az időt az sem tagolja világosan, hogy a szöveg három alkalommal konkrét időpontot is említ, ugyanis éppen az időpontok között eltelt időintervallum felmérése mutatkozik lehetetlenné. Ezek az időpont-megjelölések mindig a meglepetés erejével hatnak, mert soha nem igazolják vissza az olvasó időérzékelését. A középső időpontot például így adja az olvasó tudtára az elbeszélő: „De most már három órára harangoznak a terézvárosi toronyban, az ördög tudná, hogy múlt el az idő. / Vajon lehet-e minden harangozónak hinni, aki az idő múlását jelenti? – vetette fel magában a kérdést, a »Szerkesztő« [...]” (214.) Az elsőként idézett narrátori megjegyzés, majd a rákövetkező szereplői kérdés egyaránt az időérzet zavaráról árulkodik. Ebben a regényben az olvasó sem tájékozódik könnyebben, mint a narrátor vagy a szereplők. Közismert, hogy a cselekményidő radikális leszűkítése és az elbeszélő terjedelmének megnövekedése a modern regények egy részében gyakori jelenség. Többek között az *Ulysses* és a *Mrs. Dalloway* cselekménye is egyetlen nap történéseit fogja át. A *Boldogult úrfikoromban* időkezelése ezért joggal állítható párhuzamba a modern epikának ezzel az eljárásával.

megjegyzések egy részében Fried István a realizmus felől közelítő olvasatokhoz közel álló álláspontot képvisel, annak ellenére, hogy egyébként posztmodern értelmezői horizontból tekint Krúdy regényére. Mint korábban láttuk, Fábri Anna és Fülöp László interpretációjában közös elem volt az anekdotikus előadásmód szereplői szinthez kötése, ami a narrátori szólam hallgatólagos kivonását jelentette e beszédmód hatóköre alól. Ennek a megközelítésnek explicitté tett variánsával találkozhatunk az alábbi sorokban:

Krúdy [...] a kicsinyítés, a trivializálódás, a profánba hajlás felmutatásával lop a narrátor szavaiba iróniát, nem egyszer az iróniánál erősebb színeket, a groteszkig hatolva. Nem egyszerűen a nosztalgia kisszerűségére vetül fény, s vonódik ezáltal kétségbe beléptetésének/beillesztésének esélye a hivatalos, a „nagy” elbeszélésbe (jóllehet a szereplők a maguk pályájának fölvázolásakor a „nagy” elbeszéléshez igazodnának a legszívesebben), csakhogy nincsen elég „anyag” ehhez a cselekvéshez. Itt fordul meg a szereplői narráció, az egykorvoltage a maguk „kis” elbeszélésének perspektívájából szemlélik/szemléltetik. Ez viszont lehetővé teszi számunkra, hogy előadásuk során újrateremtődjék a múlt, a kis elbeszélések szerint strukturálódjék át. [...] Az anekdotikus előadást a maga szintjére szállítja le a regény elbeszélője: „mondta tehát kellő fontoskodással a portás” [...]”<sup>203</sup>

E megközelítés szerint a narrátori szólam „nagy” elbeszélését a nosztalgiára és az anekdotikus előadásmódra vonatkoztatott iróniája emeli a szereplői szólamok „kis” elbeszélései fölé. Az idézet záró mondata a nosztalgikus viszonyulás és az anekdotikus modor határozott leértékelését utóbbinak a szereplői szólamokhoz rendelésével párosítja. A narrátor elbeszélésének az anekdotikus narráció hatálya alól történő kivonása mellett azt is problematikusnak tartom, hogy Fried a nosztalgiát és az iróniát is határozottan elválasztja egymástól: előbbi a szereplőkhöz, utóbbi az elbeszélőhöz rendeli. Úgy tesz, mintha a nosztalgia nem érintené az elbeszélői szólamot, illetve mintha a szereplők szólama nem ismerné az iróniát. A veszekedések, ugratások jó része éppen abból fakad, hogy a szereplők is ironizálnak egymás nosztalgikus emlékezései fölött. (Azon is érdemes eltűnődni, hogy vajon a szereplők emlékezésébe nem vegyül-e olykor az öniróniának egyfajta játékos változata. Egészen bizonyos, hogy Pista úr teljesen komolyan gondolja: Magyarország sorsának megromlása a három decis butéliák divatba jöttével magyarázható, melyeket a nemzetközi restaurációs kocsikban szolgáltak föl a vasúti szerelvényeken? Ha Pista úr minden kijelentését szó szerint vennénk, azt is el kellene hinnünk, hogy valóban föl akarja akasztani a köreit megzavaró borbélyt.)

---

<sup>203</sup> FRIED, *I.m.*, 269.

Úgy tűnik, másutt Fried István tanulmánya sem ragaszkodik mereven ahhoz a fent idézett megállapításához, amely a narrátor emlékezésének nosztalgikus modalitását kategorikusan tagadja:

Az elbeszélői igény a megbízható történetmondásra manifesztálódik ugyan, ám maga az elbeszélő szolgáltat példát a kevéssé ökonomikus elbeszélésre, mikor mindent tudó narrátori pozíciójáról szóló mondatát továbbkanyarítja, szinte belefoglalja körmondatába, eltéríti a célzott iránytól, egymástól távol eső információkat egymás mellé rendelve, szinte szimultanizmusba futtatva ki a prózai epika tárgyiaságát hangsúlyozni kezdő kijelentését. S bár az elbeszélő figyelmezteti önmagát, hogy tartana sorrendet szemlájében, az egymásra torlódó mozaikokat sem kronológiailag, sem fontosságuk szerint nem rendezi el. Így önmagának (látszólag) ellentmondva a tárgyszerű elbeszélést csak imitálja, éppen a legendáriumot építi tovább, amely mit sem törődik a szabályosság és a jól elrendezettség szűkebbre vont igényével.<sup>204</sup>

Az ökonomikus elbeszélés problémájának tárgyalása, illetve a kitérőkből felépülő beszédmód jellemzése kapcsán, valamint a legendárium említése révén a tanulmány tulajdonképpen az anekdotikus elbeszélésmód poétikai sajátosságainak jelenlétét érzékeli a narrátor szövegében. Krúdy regénye kétségtelenül használja a „legenda” kifejezést, ugyanakkor az irodalomtudomány műfaji kategóriáit szem előtt tartva a későbbi elbeszélők történetmondásait nem legendaként, hanem anekdotaként határozhatjuk meg. A regény szövege a legendának a köznyelvben, illetve a beszélt nyelvben honos jelentését mozgósítja: ’kétes hitelű, megszépített történet’. Ennek a jelentésnek alig van köze a legenda műfajához, illetve a szakkifejezés szemantikai tartalmához. A Fried István által használt terminológia – bár szóhasználatát kétségtelenül Krúdytól kölcsönzi – az irodalomtudomány diszkurzív közegében nem alkalmas a jelenség leírására, mert elfedi a narrátor beszédmódjának anekdotikus vonásait, illetve a szereplői szövegek és az elbeszélői szöveg modalitásában mutatkozó párhuzamokat.

A fejezet következő nagyobb egységében saját álláspontomat fejtem ki a regényben érvényesülő anekdotikusság megjelenési formáiról, valamint e beszédmód Krúdyra jellemző sajátosságairól és funkcióiról. Elsőként azokról az anekdotikus vonásokról szeretnék beszélni, amelyekre az eddig született interpretációk kevéssé tértek ki. Ezek közé tartozik a regényben megjelenített világ családias, patriarchális jellege, illetve a narrátornak a szereplőkhöz fűződő familiáris viszonya, valamint az elbeszélő olvasót megszólító, közvetlen modora. E jellegzetességek bemutatása során arra törekszem, hogy kiemeljem a szereplők világában és szövegeiben tapasztalható jellegzetességek, valamint a narrátor szövegének sajátosságai között

---

<sup>204</sup> *Uo.*, 273.

felfedezhető párhuzamokat. Így igyekszem érvekkel alátámasztani azt a meggyőződésemet, hogy a szolamok mereven hierarchikus elgondolását a regény narratív struktúrája nem támasztja alá.

A szereplők közötti patriarchális viszonyok egyik legkézenfekvőbb eleme az ismerősség. A Bécs városához címezett sörházban a külföldi urakon kívül szinte mindenki ismer mindenkit.<sup>205</sup> Ennek megfelelően a törzsvendégek „»a bizalmasoknak« fenntartott udvari bejáraton át” (135.) közlekednek. Többen közülük odatelepednek Vájsz úr családi asztalához: „A lovag, mint régi kocsmajáró vendég: természetesen Vájsz vendéglős asztalánál foglalt helyet, miután körülbelül mindenkiel kezét fogott a belső és a külső szobákban.” (233.)<sup>206</sup> A családiságot kedvelő urak nem csészében kérik a levest, hanem „valódi családi porcelántálban” (204.) és olyan „porcelán tányérban, amilyeneket a családi ebédeknél szoktak használni”. (218.) Itt nem érheti őket meglepetés, mindig a jól bevált, régi minőséget kapják, erre utal lovag Tokió megjegyzése: „ezen a helyen, hál’ istennek olyan biztos vagyok, mint vasárnap délből a nagymama asztalánál. Mint a Grószmutterkámánál [...]” (233.) Némelyek meglepően bizalmaskodó gesztusokat is megengednek maguknak, mint például a Vájszéhoz forduló ismert éjjeli pincér, aki az idegen urakat kíséri: „Anyám, anyukám – szólt a belső szobában Dallosi a tolóablak elé állva s halkán kopogtatva.” (225.) Irma úr, az Andrassy úti trafikos egy alkalommal „vén kujon”-nak nevezi Vájszot, és baráti gesztusként „mutatóujjával hasba döfte a vendéglőst”. (261.) A sörházba betérő törzsvendégek gyakran hangoztatják összetartozásukat: „Hál’ istennek, megint együtt vagyunk valamennyien, mi, régi jó pestiek, mert sohase hagyjuk el egymást. A jó testvérek összetartanak.” (223.)<sup>207</sup> Mint Dallosi most idézett szavai is mutatják, a családiasság szereplői kinyilatkoztatásai nem nélkülözik a teátrális vonásokat.<sup>208</sup> A

<sup>205</sup> Vannak, akiket az egész város ismer: „Pista úr (akit az egész városban így neveztek)”. (136.) A vezetéknév helyettesítő keresztnév már önmagában is jelzi a viszonyok patriarchális voltát. Az ismerős és az idegen külön kasztot alkot a sörházban. A borbélyt például így provokálja az asztaltársaság egyik tagja: „Uraságod talán idegen? – kérdezte a kötekedő borbélytól, amely kérdéssel egykor Kossuth Lajos halála napján a jogászok kitessékelték az operaházból a színházlátogatókat.” (167.) Az idegenek gyanúsak a törzsvendégek szemében, ezért az urakat jól ismerő hordár elővigyázatosságból „éppen az ajtó mellett helyezkedett el, hogy az »idegen vendéget« szemmel tartsa.” (183.) Pista úr hosszú ideig gyanakvóan mustrálja a „trafikos vendégei[t], azok[at] a bizonyos idegenek[et],” (200.) még azzal is meggyanúsítja a herceg társaságát, hogy azok nem mások, mint vándor miskálók.

<sup>206</sup> Hasonló szöveghelyek:

„Vájsz úr elhárító kézmozdulatot tett, mondván, hogy ismeri ő is azokat a bizonyos Reding Iteleket és Tell Vilmosokat, de úgy tudja, hogy azok is megisszák a frissen csapolt söröket, márpedig a friss csapolás ideje nyomban megérkezik, amint a portás úr megtisztelti asztalát, hogy annál helyet foglaljon.” (211.)

„[A]z omnibusz régebben említett, tiszteletre méltó portása, aki időközben a »családi asztalhoz« telepedett [...]” (219.)

„[A] portás a »családi asztalnál« üldögélő Placot is a »személyzethez« számította, és ugyanezért bizalma volt hozzá [...]” (220.)

<sup>207</sup> Vagy másutt: „A jó szomszédoknak össze kell tartani, ez mára kötelessége a magunkfajta »régi embereknek« – felelt az Andrassy úti trafikos.” (198.)

<sup>208</sup> Irma úr így szaval egy alkalommal: „egyek leszünk valamennyien a hatodik kerületben”. (261.)



szcenírozásban megmutatkozó irónia ugyanakkor nem törli el e patriarchális gesztusok érvényességét. Bármennyire is színpadiasak és részben formálisak ezek a gesztusok, rendelkeznek egy olyan vetülettel, amely kapcsolatba hozható azzal a nézőponttal, amely az egész narratívának kitüntetett aspektusa. A narrátor szólama és a szereplők szólamai megegyeznek abban, hogy minden rituálisan ismételt cselekedet, minden újra elbeszélte régi történet a haláltudat háttere előtt jelenik meg. A figurák összetartozását múlthoz tartozásuk közös volta, a mulandóság érzése alapozza meg:

Utóvégre a pestieknek össze kell tartani, hiszen az idegenek bármely percben elmehetnek a városból. Miért legyen hát két jó ember egymással ellenséges viszonyban három idegen miatt? – „Mi már csak abban a jó pesti sárban fogunk nyugodni mind a ketten Irma bácsi. A pestiek nem lehetnek el egymás nélkül. Béküljünk ki, Irma bácsi.” (260.)

Persze ennek a nézőpontnak a hangoztatása sem mentes az iróniától, ami megítélésem szerint az implicit elbeszélőnek arra a meggyőződésre vezethető vissza, hogy a halállal szemben végül mindenki magányossá válik, azaz a közösségre apelláló stratégia egy ponton szükségszerűen értelmét veszíti. Ennek a nézőpontnak a színreviteleként fogható föl a cselekményszerkezetnek az a sajátossága, hogy az elbeszélés a vendéglőbeli történeteket a társaság felbomlásának bemutatásával, a magánytudattól kedvetlenné váló szereplők elszivárgásának megjelenítésével rekeszti be.

Bár Vilmosi Vilma és Podolini Lajos csupán egymásnak régi ismerősei, Kacskovics úr révén egy igazi „rég ember” vezeti be őket a Bécs városához címzett söröző törzsvendégeinek társaságába. A regény cselekménye akár annak elbeszéléseként is olvasható, hogy a Podolinból érkezett „szupplikánsok” miként válnak a vendéglői társaság tagjaivá, hogyan avatódnak be a sörház zárt világába. Miután Vilma a vendéglőben tanúsított viselkedésével Kacskovics úr előtt kiállta a próbát, nincs akadálya annak, hogy a törzsvendégekből álló társaság befogadja a fiatal párt, hiszen a szereplők e két körét benső rokonság fűzi egymáshoz. A podoliniak ugyanúgy a múltban élnek, mint a Bécs városához címzett sörház vendégei, s miként Podolini Lajos visszaemlékezései mutatják, a boldogult úrfikor elbeszélésének hangneme, modalitása is összeköti őket.

A megjelenített világ familiáris viszonyaival hozható összefüggésbe a szereplők többségének túltengő beszélőkedve. Szinte mindenki szóba elegyedik mindenkivel, még az omnibusz kocsisa is megszólítja a Terézvárosba igyekvő társaságot, mert „láthatólag szeretett beszélgetést kezdeni az utasaival”. (126.) Nem különben a nyájas, vidéki kalauz, aki

közlékenyen számol be pesti tapasztalatairól, s akiről kiderül, hogy szintén a Szepességből származik. Ez a beszélőkedv a narratíva szerkezetének kialakításában alapvető szerephez jut: a regény narrátora a másodlagos elbeszélők szövegeit fűzi össze egymással. Mint látni fogjuk, a beszélgetésre hajló családiasság korántsem az idill jegyében alakul, ugyanis a szereplők egy része elsősorban elbeszélői szerepre pályázik, hallgatóként gyakran türelmetlen vagy figyelmetlen. Mint azt Kompolthy Zsigmond megállapította,<sup>209</sup> a figurák szinte küzdelmet folytatnak a szó megszerzésért és megtartásáért, folytonosan rivalizálnak egymással.

A narrátor maga is osztozik a familiáris attitűdben, aminek egyik szembeötlő jele az olvasóval kialakított viszony. A *Boldogult úrfikoromban* narrátora gyakran fordul képzeletbeli olvasóihoz barátságosan társalkodó, közvetlen vagy éppen játékosan kötődő hangon: „»Precíz olvasóim« megnyugtatóra mindjárt jelenthetem is, hogy Vájsz vendéglős eltűnése csupán rövid ideig tartott” (165.); „ezt majd a következményekből tudja meg a mélyen tisztelt olvasó” (165); „Olvasóim engedelmeivel be kell vallanom” (173.); „és akár hiszik, akár nem, a trafikos hangja kellemetes volt”. (259.) Néhány alkalommal a bizalmas tegező formát választja: „Szidhatjátok az esti lapot, kedves olvasóim, mert néha nem mindenkinek »ír kedvére« az esti lap, de magánosan söröző vendéget az esti lap nélkül alig lehetne elképzelni.” (255.) A táncjelent leírásakor háromszor is mondatkezdő helyzetben használja a „Ne kérdezzétek” fordulatot (249.), melynek enyhe retorikussága egyszerre hivatott érzékeltetni a vendéglőbeli események csúcspontját, s az exclamatio veretes archaizmusa révén a játékos iróniát.

Az olvasónak felkínált familiáris viszony jele az elbeszélőt és a befogadót a „Mi” közösségében összekapcsoló többes szám első személyű igealakok szerepeltetése: „Hagyjuk tehát az irigyeket, az emberiség e tehetségtelenebbjeit, maradjunk a »Bécs városá«-hoz címzett vendégfogadó vendégei közül azoknál a tehetséges embereknél, akik ezt a vidám napot szerezték nekünk.” (250.) Ez a forma mintegy feltételezi, hogy a képzeletbeli olvasó és a narrátor azonos állásponton vannak, értékrendjük és tapasztalataik közösek. Olykor a szereplőkre tett utalásokban is megjelenik a többes szám első személyű birtokos személyjel („álmatlan barátunk” [Kacskovics úr], „a mi ismerőseink”). Ez a megoldás már nemcsak az olvasókat és az elbeszélőt kapcsolja össze egyfajta közösségben, de a regény alakjait is úgy állítja be, mint akihez személyes viszony, személyes ismeretség fűzi nemcsak a narrátort, hanem a befogadót is.

Az anekdotikusság egyik markáns stiláris jellegzetessége az élőbeszédet idéző szavak és szlengszerű nyelvi fordulatok gyakori felbukkanása. Ez a sajátosság nem csupán a szereplői

<sup>209</sup> KOMPOLTHY Zsigmond, *A rejtőzködő főmű*, Életünk, 1986/2, 165-166.

szólásokban érvényesül,<sup>210</sup> hanem a narrátor nyelvhasználatát is jellemzi. Egyes kifejezések estében az íráskép nem jelöli a szereplő, illetve az elbeszélő szövegében a szó vagy szófordulat idézet jellegét,<sup>211</sup> máskor azonban idézőjel hívja fel rá a figyelmet, hogy a pesti zsargon egykor divatos kifejezéseit építi szólamába a szereplő, illetve narrátor.<sup>212</sup> Mint azt már az eddigi példák is érzékeltették, a narrátor és a szereplők olykor egy-egy utalással, szinonimával világítják meg a régi idők divatos szófordulatait, szlengszerű kifejezéseit. Mintha a szereplők egymás előtt fitogtatnák, hogy mennyire ismerik az egykor divatos szójárást. A narrátor nyelvében ezeknek a kifejezéseknek a használata hasonló funkciót tölt be, mint a szereplők szólamában, hangsúlyozza az elbeszélő régi világhoz tartozását, illetve a bennfentes jártasságát az egykori pesti viszonyokban. Az elbeszélő gyakran hosszabb kommentár segítségével világítja meg az olvasók számára a régi pesti zsargon divatos fordulatainak jelentését, e sajátos fordítói tevékenységével mintegy beavatja őket a múltnak csak a régi emberek előtt ismert rejtelseibe: „ – »Szintén zenész?« / Az előadó, miután éppen az Andrássy úti trafikos volt, nyomban megértette az Esperes patriarchális célzását. A »Szintén zenész?« célzás alatt meglehetősen gorombaságot is gondoltak magukban azok a pestiek, akik Ferenc József alattvalói voltak.” (209.) Egy másik szöveghelyen hasonlóan részletező magyarázattal szolgál: „[Dallosi] ekkor valamely különös meglepetéssel kedveskedett a királyoknak, hercegeknek és a »többi grófoknak«. (Pesten ez idő tájt arra az utcai kérdésre, amelyet az emberek legtöbbször intéznek egymáshoz: »Hogy vagy?« – akkoriban így feleltek: »Mint a többi grófok.«”) (234.) A narrátor ebben a vonatkozásban feltűnően hasonló szerepet vállal Kacs Kovics úrhoz, aki Vilma kisasszony számára világítja meg igen alaposan egy szólás értelmét:

<sup>210</sup> Például: „mit tud a pájsli” (142.) [’mennyire ízletes a szalontüdő’]; „muszka kaviár (149.); „– Hajtsunk tovább, Sánér! »fáma vájta« – ismételte bomba hangon azt a pesti szólást, amelyet a kackiás fiákeresek hoztak divatba.” (167.); „brüderkái” (174.); „Vagy mint Pesten mondják: a »tranglirozáshoz?«” (183.) [’akasztáshoz’]; „– Vlaszeng» – felelt most régi pesti humorral az Andrássy úti trafikos – »valószínűleg«” (202); „Egyszóval mit »erdőzzek itt«: olyan »cirkusz« kerekedett” (203.); »kimegyek a divatból« (207.); »Gemacht laktos«, vagy magyarul: »jól csináltad, kedves mester!«” (208.); „– Ámde van itt egy fontosabb kérdés, amelyet nem tudok magamban sehogy se megmagyarázni. »Amit nem tudok magamban összeadni« – amint Pesten mondanák.” (227.); „nem tudom magamnak megmagyarázni ezeket a »linci fiúkat«” (228.) [’előkelő úriembereket’]; »vitte a hangot« (230); „a »Markóban«” (230.) [’a Markó utcai fegyintézetben’]; „Leteszi egy napon a »kulcsokat«” (233.) [’elpatkol’]; „a fartőnek a vége, amit »serclinek« is mondanak” (233.); »mitmaholt« (236.) [’szenvedett’];

<sup>211</sup> Ilyenek például: „reszkírozott” (110) [’szentelt, áldozott’]; „pasasérok” (127); „el volt intézve a produkció” (131); „Nem nagy kunszt” (142.); „krakéler” (166.); „acélstrimpfli” (172.) [’acélpersely’]; „überciher” (171.) [’felöltő’]; „spekulál” (198.); „pesti policáj” (198.); „makk disznó” (200.) [’makk ász’]; „böftök” (235.) [bifsztek]; „kacsukgallérba pakolt, duzzadt tábornok” (243.);

<sup>212</sup> Vö: „spéci» (167.) [’alak, pofa’]; »kübli« (172.) [’pezsgősvödör’]; »speizcetli« (202.) [’étlap’]; »kinyissa a száját« (213.) [’veszekedésbe kezdjen’]; »ebben az életben« (213.); „ötven és hatvan között »laboráló« úriember volt” (216.); „szinte a »láb alá« zongorázott” (242.); „Vájsz »megveszett«” (245.); »heccmeisterség« (254.); »megölné a rézkígyót is« (258.); „a törzsvendégek »maltretírozása« (258.) [’inzultálása’].

Én magam sem tudom pontosan és biztosan annak a mondatnak a jelentőségét, amelyet a borbély oly vakmerően kívágott. „A kabátom a fogason függ.” Igen régi pesti embernek kell lenni annak, aki nyomban megérti ezt a sértést, amely a mondatban rejtőzik. Állítólag még abból az időből származik, ez a mondás, amikor az Újvilág utca és a Rostély utca sarkán lévő „Ferenczy kávéház”-ban a hamiskártya-játékosok tartózkodtak. Eleinte a hamiskártyások használták egymás között a mondást, ha idegen került a körmeik közé. „Kabátom a harmadik fogason függ”: jelentett tercet a kártyajátékban. Jelentett hiszékeny vidéki embert, akit hölgyismerősei a „Ferenczy kávéház”-ba kormányoztak. De a mondás is ama pesti mondások sorsára jutott, mint a legtöbb pesti kitalálás. A találmány a pincérek, kávéesok, kávéfőzők és kocsmárosok nyelvén későbbben jelentette azt a gyanús vendéget, akitől idejében meg kell szabadulni, mert előbb-utóbb valamely huncutságot csinál. Ezért sértődött meg az urak társasága, amikor a borbély azzal búcsúzott el tőlük, hogy kabátja a harmadik fogason lóg. Csak egy borbély lehet ilyen szemtelen. (239.)

Az elsődleges elbeszélő és bizonyos szereplők értelmező kommentárjainak hasonlósága újabb érvet kínál azon értelmezések számára, amelyek egyes szereplőknek (Kacs Kovics úr, Pista úr) elbeszélői, illetve a történetet alakító „írói” funkciót tulajdonítanak.<sup>213</sup> Mindez még inkább alátámasztja azt a megközelítést, mely szerint nem célravezető olvasási stratégia a szereplői és elbeszélői szövegek, illetve nézőpontok átjárhatatlanságát sugalló elválasztása.

Szintén a kollokvialis nyelvi megoldások között említhetők a narrátornak azok a visszatérő fordulata, amelyek a szóbeli előadásmódra emlékeztetnek. Visszaütalásként gyakran bukkan fel a „mondom” szófordulat (pl. 138, 147, 160.), amely egyébként Pista úr beékkelt elbeszélésében is szerepel (172.), akárcsak Irma úr előadásában. (213.) Ugyancsak többször találkozhatunk az elbeszélést tovább lendítő, újabb cselekménymozzanatot, körülményt vagy témát bevezető „No de most végre” (144.), „No de még volt”-típusú (150.) közvetlen hangú, elbeszélő kedvről tanúskodó mondatkezdő felütéssel.

Az anekdotikus elbeszélésmód örökségére utalnak vissza a narrátor szövegében megjelenő életbölcösségek, amelyek az elbeszélői modor konvencionális, kollektív jellegét idézik meg és alakítják át.<sup>214</sup> Az életbölcösség ebben az összefüggésben a leülepedett

<sup>213</sup> Vö. SEPEGHY Boldizsár, „*Félig tréfásan, félig komoly hangsúllyal.*” *Az ironia alakzatai Krúdy Gyula Boldogult úrfikoromban című regényében*, Literatura, 1999, 102. A Pista úr elbeszélői szerepkörére vonatkozó recepciobeli megállapításokat mindössze azzal egészíteném ki, hogy Pista úr egy alkalommal olyan elbeszélésbe fog, melynek ő maga az egyik főszereplője. Plac rendőrségi afférját szellőztető előadásában saját magáról harmadik személyben beszél, azaz ugyanazt a formát választja, amelyet a regény heterodiegetikus elbeszélője használ Pista úr és asztaltársasága viselt dolgainak előadása során. (*Boldogult úrfikoromban*, 171-172.)

<sup>214</sup> Például: „A nőknek külön véleményük van a férfiakról, de ők rendszerint titokban tartják a mondanivalójukat.” (116.) „Okos asszony volt; igen jól tudta, hogy a szemrehányás fáj legjobban a férfiaknak.” (253.) „Nem lehet cserbenhagyni egy asszonyt, amikor második fiatakorát éli.” (245.) Az anekdotikus előadásmód komikus hangoltságának megfelelően ezek az élettapasztalatot megfogalmazó mondások többször humoros hatásúak: „Vidéki ember pesten általában mindig a minisztériumba jár.” (125.) „Minden embernek a maga foglalkozása

életszemlélet, az egyszerű alapigazságokra épülő világnézet és életvezetés műfaja. Krúdy regényében a régi, nyugodt, rendezett világ nosztalgikus óhaja azonban ennek az igénynek az egyidejű ironizálásával kapcsolódik össze. Miközben az elbeszélő szólama sem mentes a nosztalgikus múltidézésről, a narrátor saját nosztalgikus gesztusai fölött is ironizál. Ennek megfelelően az életbölcsesek Krúdy regényében gyakran önmaguk paródiáiként is funkcionálnak: „Egy kézímunkázó nő majdnem olyan szükséges egy barátságos szobába, mint a magvakat ropogtató madár a kalitkába.” (112.) A most idézett példában az első tagmondat patriarchális idilljét a második ellenpontozza. A hasonlító ironikus fényt vet az első tagmondatbeli kijelentésre, mivel a nő otthonteremtő szerepét egy háziállatával állítja párhuzamba. Abban az esetben, ha a bezártságot a hasonlító és a hasonlított közös jegyének tekintjük, a hasonlat ennek a maszkulin elgondolásnak az önző voltára is rávilágít. A kissé groteszkre hangolt idill a nőt ugyanúgy a szoba foglyának mutatja, ahogy a madarat a kalitkáénak.

Máskor a szövegkörnyezet illeszt komikus indexet a szentenciához. Az alábbi megjegyzéssel a narrátor Vilmosi Vilmának azt a közbeszólását kommentálja, amikor megszakítja Podolini Lajos Fajkis bodegája köré szőtt terjedelmes előadását: „Vannak ilyen nők a világon, akiknek a legregényesebb férfiak sem tehetnek a kedvükre.” (117.) Az alkoholista Ferenc páter személyiségében a sör és a hagymás heringkonzerv kettős vonzásának hatására kialakult belső meghasonlás előadása sem a szerzetest, sem a történet elbeszélőjét nem állítja be regényes férfiként, így a bölcs mondás ironikus indexet kap. Máskor nehéz eldönteni, hogy érdektelennek tetsző apróságot emel az elbeszélő az életbölcsesek rangjára, vagy a szentencia műfaját parodizálja: „az okos emberek megvárják, amíg a sör némileg leülepedett”. (140.) Ez a sok szöveghelyen visszatérő Krúdy-toposz egyszerű megfigyelésként is olvasható, amely azonban – legalábbis első pillantásra – jelentéktelen volta miatt nem tekinthető életbölcsestételnek. A műfajnak ez a humoros paródiája akkor kap komorabb tónust, ha olvasatunk ettől a megjegyzéstől nem tagadja meg teljesen a szentencia-jelleget. Ekkor ugyanis az emberi élet jelentéktelenségére nyílik rálátás: az élet egésze jelentéktelen apróságokból szerveződik össze, így az életbölcsestételtől sem várhatunk nagyszabású elveket.<sup>215</sup> Itt utalnék a

---

szerint működik a fantáziája.” (153.) „Csak egy asszonynak lehet annyi bátorsága, hogy inkognitóban utazó uralkodó hercegek és tábornokok jelenlétében így »kinyissa a száját.«”. (213.)

<sup>215</sup> A most bemutatotthoz hasonlóan szintén a kocsmabeli életre vonatkoznak az alábbi életbölcsestételek: „Vannak ilyen fajtájú vendégek, akik első pillantásra vonzzák magukhoz a pincéreteket. Mindig akad valamely megbeszélni való közös témájuk; ha más nem: egy löversenyűség a zsebekben, amelynek hírmondásait megbeszélni lehet. Úgy vagyunk az ilyen pincérszerellemmel, mint bizonyos nők a macskákkal, amelyek az egész környékről felkeresik a bizonyos nőket, ha valahol megtelepednek.” (234.) „Tudják azt jól a régi kocsmajárók, hogy vannak a borongásoknak olyan percek, amikor valamely nagy kő nehezedik az ember szívére, és valósággal megkönnyebbülést okoz a fizetővel való értekezés?” (259.)

narrátornak arra a megítélésem szerint a narratíva egészét tekintve is meghatározó jelentőségű megjegyzésére, mely szerint „[a]z apróságokra jobban kell vigyázni, mint a nagy dolgokra, mert apróságokból van összetákolva az ember élete.” (258.) Később még visszatérek rá, hogy a milyen következményekkel jár e perspektíva következetes érvényesítése a regény szerkezetének és az alakok jellemének értelmezésében.

Mivel a regény recepciójában tulajdonképpen konszenzus mutatkozik abban a tekintetben, hogy a szereplői szólamoknak meghatározó alkotóeleme az anekdota, illetve az anekdotikus előadásmód, e sajátosság szemléltetésétől eltekintek. Arról azonban, hogy a narrátori szólamnak szintén jellegzetes vonása az anekdotikus beszédmód, már lényegesen ritkábban esik szó. A realizmus felől közelítő leleplezés-narratíva számára ugyanis alapvető fontosságú a szereplők és az elbeszélő beszédmódjának éles elválasztása. Az implicit szerzőnek ugyanis aligha lehet kritikai attitűdöt tulajdonítani abban az esetben, ha a heterodiegetikus elbeszélő szólama sem képviseli ezt a számonkérő perspektívát. (Ez csak abban az esetben volna lehetséges, ha a regényszöveg a narrátort megbízhatatlan elbeszélőként állítaná be. Erről azonban jelen esetben nem beszélhetünk.) Az anekdotikus elemeket – akárcsak a korábban értelmezett Móricz-regények esetében – korántsem meggyőző megoldás kizárólag a diegetikus világ, illetve a szereplők adekvát megjelenítésének eszközeként beállítani. Az elbeszélés módja ugyanis a narrátor szemléletmódját tükrözi, míg a cselekmény esetében lehet amellet érvelni, hogy az előadott heccek, rituális veszekedések a szereplők bejáratott produkciói, melyektől maga az elbeszélő távolságot tart. A narráció poétikai karakterében azonban az elbeszélés saját horizontja ölt testet, márpedig a narrátor szólamának modalitásában a számon kérő, leleplező realista attitűd nem jut szerephez. A leleplező-távolságtartó bemutatás vélelmezett szándéka aligha magyarázza meg az elbeszélői szólam és a szereplői szólamok nyelvi megformáltságában mutatkozó hasonlóságokat. (Ez csak abban esetben lenne lehetséges, ha a narrátor szólamát a szereplők anekdotikus előadásmódjának paródiájaként fognánk föl.) A narrátor beszédmódja osztozik a szereplők előadásának abban a sajátosságában, hogy minden tárgy, személy, jelenség említése szinte automatikusan vonja maga után valamely hozzá kapcsolódó történet előadását. Vilma kisasszony aprópénzt oszt a koldusoknak a Teréz-templomnál, ezt a rövid jelenetet Kacsovics úr kommentárja követi, amelyben előadja a terézvárosi koldusok természetrajzát.<sup>216</sup> Pista úrnak megakad a szeme az idegen urak cipőjén,

<sup>216</sup> „– Elkényeztetett koldusok ezek – magyarázta a középkorú úriember –, a terézvárosi koldusok a legszemtelenebbek az egész világon. Szinte követelőznek, mert ebben a városfartályban kötelező a jótékonyság. Annyi mindenféle jótékonysági egyület van itt, mintha az embereknek egyéb dolguk se volna az adományozásnál. Másrészt ezen a környéken laknak a színésznők, táncosnők, a mulatóhelyek dámái, akik babonásak a koldusok átkai vagy áldásai iránt. Ül itt egy borzasztó csúnya öregasszony, fűzve-varrva, mozdulatlanul egy kerekesszékekben.

s rögtön előadja az ilyen típusú cipők előállításának munkafolyamatait.<sup>217</sup> Holchwart Ede hotelportás Dallosi, az ismert éjjeli pincér modorát jellemezve indítatva érzi magát, hogy a Roter Stadl fogadó történetével világítsa meg a portás habitusának jellegét:

Nem ismerem ugyan ezt a Dallosit, de modorából úgy ítélem meg, hogy a „Roter Stadl”-nál is megfordulhatott valamikor, annál a „Roter Stadl”-nál, amelyről Springer báró úr elnevezte versenylovát, ahol a princeket igazándiban mulatni tanították. Mert igaz, hogy az útba eső kalksburgi kolostorban mindent tudnak a jezsuita atyák, amely tudományok egy előkelő családból származó ifjúnak a korrekt neveléséhez szükségesek. Idegen nyelvet, zenét, vívást, görögöt, latint és vallásosságot mégiscsak a kalksburgi kolostorban tanítanak a legjobban Európában, de mulatni és táncolni a közeli „Roter Stadl” nevű országúti csárdában lehet megtanulni. Nem, uraim, százszor nem. A kolostorban nem lehet táncolni tanulni, még ha a leghíresebb bécsi táncmesterek járnak oda hetenként, mikor a leckerend táncórát mutat. De a „Roter Stadl”-ban, a kocsma kertjében Ottó főherceg rendezte a francia négyest, és Károlyi Pesta volt a legjobb csárdástáncos. Ó, du lieber Augustin. Ó, te körösi lány! Ó, te szép világ, amelyet többé sohase látunk. (229.)

Ugyanezt a Dallosit jellemezve a narrátor szintén egy indázó elbeszélésbe fog, melynek keretében nemcsak a pincért mutatja be, de a korszak magyar pincéreinek műveltségére is részletesen kitér:

A herceg mögött Dallosi, az ismert éjjeli pincér jött.

Ez a Dallosi arról volt nevezetes Pesten, hogy ő volt a legmulatságosabb ember a fővárosban. Ő „megelőzte korát”, mint mondani szokás, pincéri minőségében olyan műveltségre tett szert, hogy az éjjeli zurnaliszták, akik kínjukban, pénztelenségükben szeretik a groteszk ötleteket: már többször fölvetették azt a kérdést, hogy miért nem választja meg valamely irodalmi társaság tagjai sorába Dallosi D. Adolfot. A pesti pincérek már abban az időben is Európa legjobb pincéreinek neveztetnek a szakértők között. Könnyen tanulják meg az idegen nyelveket, beutazzák az egész világot, Párizsban, a nagy mulatóhelyeken vagy az óceánjáró gőzösök fedélzetén mindenütt találkozhatnak magyar származású pincérrel, akit gazdái megbecsülnek társadalmi modoráért, előzékenységéért, becsületességéért. Míg akad külföldön olyan magyar pincér, akinek megélhetési forrása az „alagér” nevű biliárdjáték vagy az ugyancsak kézügyességet igénylő makaójáték volna: szívesen látják őket olyan helyeken, ahol becsületes munkával kereshetik meg a kenyerüket. Dallosi, az ismert éjjeli pincér az egész világot bejárta, mielőtt Pesten véglegesen megtelepedett... Szinte természetes dolog, hogy a „herceg” pesti kíséretéhez tartozott. (223.)

---

Ha ez megátkozik valakit, abból nagy baj szokott lenni. A közeli Operaházban hamisan énekel a primadonna, a boldog szerelemben pedig bizonyosan bánat következik. Kinek volna kedve ilyen vén boszorkánnyal kikezdeni?” (129.)

<sup>217</sup> „– Akármilyen legyenek, ha ezek nem »Miskájerek« – mond az Elnök a szomszédjának. – Nézd csak meg a cipőjüket, ezeket az alapos cipőket, amelyekhez a tulajdonosok maguk válogatták ki a bőrt és a talpat, papirosba csomagolva vitték el azt a szuszterükhöz, a kaptafán maguk is fűrtak-faragtak. Fogadni mernék, hogy a cipőjükben talpbatét is van parafából az átázás ellen, de »féderveisz« is. Csak egy »Miskájér«-nek lehet ilyen cipője. (206.)

Dallosi alakjának szereplői és elbeszélői jellemzése megegyezik abban, hogy mindkettő komótos tempójú, kitérőkkel tarkított, epizódyszerű történet-fragmentumokat is bekapcsoló előadásmódot alkalmaz. A ráérős kommentárra ráadásul nem a regény egyik főszereplőjének, hanem egyik mellékalakjának bemutatása során kerül sor. A narrátor vonzódása a kitérőkhöz akkor is látványosan mutatkozik meg, amikor a Szerkesztő figurájának rövid jellemzése kapcsán szót ejt a hóna alatt cipelt ócska könyvekről, majd ennek apropóján a főváros egy korszakának jellemzésébe fog:

Volt egy időszak Pest éjjeli életében, amikor az ilyen könyvcsomaggal érkezett vendégeket az éjféle órában a pincérek „doktor úr”-nak szólították, a legkényelmesebb asztalokat kínálták nekik, amelyeket egyébként disznóságig lerészegedett bácskai náboboknak tartogattak, tintát és tollat tettek az asztalra, megelégedtek annyival, hogy a vendég csak feketekávét rendelt, amelynek az árát nem is várták pontosan a fogyasztás után, a kávé messziről köszönt, mert tisztelője volt ő is a tudománynak, költészetnek, kultúrának. Egy-egy Ady Endrét vagy Bányai Elemért sejtettek még akkor is a könyves vendégben, mikor a nevezettek már régen halottak, és az életrajzuk közkézen forog: hol és mikor, mely bormérő helyen fordultak meg? (152.)<sup>218</sup>

Az idézetből az is kitűnik, hogy nemcsak a szereplők, hanem maga a narrátor is hajlandóságot mutat a nosztalgikus múltidézésre. Ennek az attitűdnek érvényesülése és egyidejű ironizálása az anekdotikussághoz fűződő viszony megfelelője, amelyet az elbeszélés ugyancsak szimultán gyakorol és parodizál.

E kettős elbeszélői stratégia egyik szembetűnő jele a stilizálás. A narráció gyakran nagyon látványosan, mintegy eltúlozva alkalmazza az anekdotikus narráció kellékeit. A stilizálás révén a narrátor az azonosulás és az eltávolítás kettős mozgásával viszonyul saját anekdotikus elbeszélői modorához. (Ennek a kettősségnek a szereplők beékelte elbeszéléseiben az előadásmód teatralitásában találhatjuk meg a párhuzamát. A beszédmód színpadiasága nem

<sup>218</sup> Egy másik szöveghelyen a söröshordó csapolása indítja az elbeszélőt hosszas, anekdotikus kommentárra: „A »fejedelmi« asztalnál ezután bizonyos ünnepélyes csendesség támadt, mert halfogyasztás közben nemigen szoktak beszélgetni még a szószátyárok se. És éppen ezt a gyönyörű kocsmai csendet használta fel odakünn a söntésben Vájsz úr, a vendéglő tulajdonosa, hogy intézkedést tegyen új söröshordó megcsapolására. Nagyot puffantott a csaposlegény... Némelyek azt mondják, hogy nem szeretnek olyan vendéglőkbe járni, ahol a vendéglős és pincérei tolakodóan udvariaskodnak. »Nem azért megyünk a 'Fogas'-ba, a 'Kék Dunába'-ba vagy az 'Adriai hajó'-ba, hogy a vendéglős, addig bosszantson kérdéseivel, amíg egy halszálla szerencsésen a torkunkon akad« – mondják az ilyen vendégek, akik még azt sem szeretik, ha a dologtalan pincérek szélvészkeént sürgölődnek, hogy használhatóságukról minden nap tanúságot tegyenek. De még nem akadt olyan vendég, aki idegességében lármát csapott volna azért, hogy váratlanul nagyot puffant a söröshordó valahol a szomszéd szobában. A »Bécs városá«-hoz címzett vendéglő tulajdonosa tehát nem követett el ostobaságot, amikor előkelő hallgatásba merült vendégeit ily kellemes módon riasztotta: »Nálam nincs zenélő óra, hogy a Radetzky-marsot játsszam« – mondta ugyancsak évek múlva.» (218-219.)



csupán az elbeszélői ironia jeleként értelmezhető, hanem játékos önironiként is. Mintha a figurák részben egyfajta bohóckodásként, mutatványként fognák fel saját szereplésüket, fontoskodó, túlságosan is rituális múltidézésük némiképp önparódia-jelleget kölcsönöz megszólalásaiknak.) A narrátor és a szereplők e kettős viszonyulásának oka saját elbeszélő tevékenységükhöz abban rejlik, hogy az anekdotát a regény a múltidézés műfajaként fogja fel. Az anekdotizmus az idővel szembeni védekezés narratív stratégiája, amelynek hiábavalóságát ugyanakkor nemcsak a narrátor, hanem a szereplők többsége is belátja. A boldogult úrfikor visszaidézését a mulandóság élménye, végső soron a halálra vonatkozó – többnyire beszédes hallgatásban megnyilvánuló – reflexió indokolja. Az ironikus gesztusokban részben e múltidéző stratégia kudarcra ítélt voltának belátása nyilatkozik meg, részben az időnek kiszolgáltatott emberi állapot, a pusztulás groteszk komikuma.

Az anekdotikus elbeszélésmód Krúdy regényében a múlt megidézésnek sajátos modalitása, amelynek jellegzetessége abban rejlik, hogy a haláltudatot egyfajta rezignált kedélyességgel ellensúlyozza. Egyoldalúnak tartom azt a megközelítést, amely a figurák rituális cselekedeteiben és anekdotikus történeteiben valamiféle leleplezendő élethazugságot vél felfedezni; amely nem érzékeli a szereplők mulandóság felé forduló csendes reflexióját, s úgy állítja be őket, mintha naivan vagy önáltató módon valóban elhinnék: az anekdotákba menekülve végleg megfedkezhetnek a múlt időről. Ez az értelmezés nem számol azzal, hogy mindaz, ami a Bécs városához címzett sörözőben Pista úr asztaltársasága körül történik – eltekintve a hercegek megjelenésétől – a szokásos „durchmarsok” rituális ismétlése. Az asztalbontás, a szétszéledő vendégekre váró magány és életunalom ugyanúgy a jól ismert ismétlődések sorába tartozik, mint a pincér leckéztetése vagy a vendéglős hergelése. Amit a Bécs városához címzett sörözőben látunk, olyan játék, amelynek hátterét a haláltudat és az emberi élet jelentéktelen voltának érzése adja.<sup>219</sup> Minden hecc és anekdota erre a léthelyzetre

<sup>219</sup> A halálra tett utalások átjárják a regény egész szövegét. A narrátor szólama például a hóesés kapcsán asszociál a halálra: „A Király utcára nyíló ablaktáblák mögött ugyanis mind sűrűbben rengő-ringatózó hóesés keletkezett, néha olyan nagy pelyhek is mutatkoztak, amelyek bizonyára valamilyen meggondolandó üzenetet is hoztak magukkal a szép másvilágról.” (173.) A hordár azzal védekezik a pálinka megdézsmálásának vádjá ellen, hogy a boltos a sajátjából kínálta meg: „– Ő megkínált engem, de nem ebből az üvegből, ő azt mondta, hogy mielőtt elvinne a halál angyala, igyak egy pohár pálinkát útravalónak;” (179.) „A »Szerkesztő« halott kislánya ujjáról vette emlékbe a gyűrűt, mielőtt arra a koporsófedelelet rászögezték volna.” (188) A borbély arról számol be, hogy mesterségét különös körülmények között sajátította el: „Hát én holt embereken tanultam meg borotválni, ha megengedi excellenciád.” (193.) Vájsz úr így jelzi a pontos időt: „Már temetésekre harangoznak a Teréz-templomban.” (221.) Dallosi szintén az elmúlásról elmélkedik, amikor a Dorottya napot bejegyzti naptárába a hivatalos „durchmarsok” közé: „Az ember csak egyszer él, és a túlvilágon amúgy sem tarthatja meg az ünnepeket.” (228.) A regény utolsó, 10. fejezetében megszapordnak a szereplők halálra vonatkozó utalásai. A beszédes nevű Kriptai úr így fakad ki az elnök rendelkezése ellen berzenkedve: „Jól van. Kimegyek az udvarra egyet jární, de azt ne kívánd tőlem, elnök úr, hogy hazamenjek, mert ha ma hazamennék, totáliter az ajtókilincsre akasztanám magamat, ha azt esetleg a szállodás feledékenységéből zárva találnám.” (256.) Lovag Tokiót is az öngyilkosság gondolata foglalkoztatja: „Mert ha ő egyszer istenigazában gondolkozni kezdene... ha leülne az ágy szélére, és

adott reakcióként értelmezhető. Pista úr bölcsessége abban a szemléletmódban rejlik, amely az emberi lét jelentéktelenségének tudatában is kedvet tud adni az élethez. Teátrális, komikus filozofálását ezért egyszersmind bölcs belátásként is pozicionálja az elbeszélés: „Ide nézzetek, barátaim, ahol a két szemgödör, a két könnygödör, a szomorúság árcai között a kiemelkedő orrcsonton a jó bornak, a ritka önfeledkezésnek, a megnemesedett jókedvnek, az aranyos bölcsességnek kell jelentkezni, pirosan, mint a nap...” (193)<sup>220</sup> A mulandóság érzésen úrrá levő pillanatnyi önfeledkezés az implicit szerző megközelítésében nem gyávaság vagy hazugság, hanem képesség. A melankóliával átítatott kedélyesség a végesség rezignált elfogadása mellett is képes megadni az öröm átélésének lehetőségét. A kedély az emberi lét végessége fölött érzett tompa egykedvűség meghaladása, létünk marginális természetének kinevetése. A narratíva szembe állítja egymással Stranzski<sup>221</sup> és Pista úr alakját, erre utal az megoldás is, hogy Kacskovics úr a 'Végző' -ban azt kérdezi Vájszné kiszemelt utódjától: „Elvállalja Vilma kisasszony? Stranzskit és az elnököt?” (258.) Aki belép ebbe a világba, amelynek szinte egyetlen „története” az idő múlásának érzékelése, annak két beállítódás között kell folytonosan választania: az állandósult, örömtelen egykedvűség és a pillanatnyi örömet, a pillanatnyi önfeledkezést megcélzó anekdotázó, heccelődő bohóckodás között. Aki ehhez a világhoz tartozik, aki azonosul a Bécs városához címzett sörház vendégeinek létszemléletével, a két állapot közötti ingadozásban tölti el az életét.

---

elkezdene hosszadalmasan nézegetni »bandázsírozott« lábait, amelyek már akkor megrokkantak, mielőtt bármely »klasszikus versenyben« megpróbálkozhatott volna velük... ha forgolódni kezdene az ágyban, hogy megtalálja azt az oldalt, amely oldalon a legtöbb levegőt kapja a szíve... ha úgy tenné, mint más szerencsétlenek, akik a faliszőnyeg cífraságait kezdik nézni, és apránként megállapítják magukban, hogy felkeléskor is gyógyíthatatlan fáradtak lesznek, mert halálosan betegek már évek óta... ha csak egy-két percre megfeledkezne a lovag például a »Vörös Májerről«, akinek csövekből van összerakva a gégeje, a tüdeje, a gyomra és a többi része, igaz, hogy ezüstcsövekből, és a vörös Májer mégis tud örvendezni a lovagnak, amikor majd megint futnak a lovacsák a pesti gyepen, és az ember személyesen láthatja Batthyány Elemért, Csekonicsot, és Pejácsovicsot, mint ahogy az ezüstcsövű Májer ezért gyűjtögeti már télen a forintocskákat, ezért keresi a zálogházi emberek barátságát, ezért kártyázik hamisan a kávéházban... mondjuk, ha nem gondolna a lovag a vörös Májerre lefekvéskor: megtöltene egy vadászpuskát a legfinomabb francia pezsgővel, és úriember módjára szájába löhetne a Kamaraerdőben.” (257-258.) Plac hazaindulása is a halálra való reflexióval kapcsolódik össze: „Plac öntudatos ember volt, tisztán látta a helyzetet, hogy ő már innen csak egyenesen hazamehet, haza, abba a reménytelenségbe, ahol nem várakozik rá senki, legfeljebb a halál. [...] Nem volt melankolikus, nem volt mérges, csak olyan egykedvű, aki leszámolt mindennel a világon.” (265.)

<sup>220</sup> Hasonló tartalmú, semmit mondanak tetsző, de mégis érvényesnek beállított életbölcsest fogalmaz meg Kacskovics úr is, a másik olyan regényalak, akinek szereplői pozícióját ugyancsak az elsődleges elbeszélő „írói” szerepköre felé mozdítja el az elbeszélés: „Nem kell búsulni, Vájsz barátom, még hosszú az élet, még várnak ránk vidám napok is.” (265.) Ez a vigasztalás ismét az öröm rövid időszakainak ígéretével (napok vs. élet) igyekszik kedvet teremteni az élethez. E látszólag jelentéktelen, közhelyes megszólalásoknak az ad mélyebb értelmet, hogy a szereplők a nagyobb igényű életprogram lehetetlenségének tudatában térnek vissza az evidenciának tetsző életelvekhez. Ha az élet ezer apróságból van összefércelve, nagyszabású életelveket hangoztatni nevetséges nagyozás lenne. Ezért – Kosztolányi versének szavait variálva – e laposnak tetsző bölcsességről is elmondható, hogy mély ez a sekélyesség.

<sup>221</sup> „És mégis, mégis az történt, hogy a konok törzsvendég megérkezéssel, letelepülésével, elfogyasztott sörével vége lett a kedélyességnek a »Bécs városá« -hoz címzett vendégfogadásban. / Stranzski megitta a jókedvét mindenkinek. Ő volt a végzet embere. Ő volt a balsors, a bánat, a kiábrándulás.” (252.)

A kedélyes hang, a mesterségesen kreált tréfák olyan gesztusok, amelyek a végesség tapasztalatán való időleges felülkerekedést, a halálfélelem és az életunalom érzelmi meghaladását célozzák. Ezért – ismét Kosztolányi versével teremtve kapcsolatot – az anekdota kedélyességéről is elmondható, hogy „komor e vígság”. Értelmezésem szerint a regényalakok, illetve az elbeszélő halálra reflektáló vidámsága, tréfában és kedélyességben kedvét lelő mentalitása az *Esti Kornél énekében* megjelenő paradoxonok párhuzamaként közelíthető meg. Bár a regényben nem jut szerephez a heroizmusnak semmiféle változata, így sem Pista úrnak, sem a narrátornak nem jár ki a „hős” minősítés, de mind a regényfigurák többségéről, mind a narrátorról elmondható, hogy olyan (narratív) magatartást képviselnek, amelynek lényege a halálarcot elfedő víg álarc. (Bár a halál inkább egykedvűen szemlélt, unalomig ismert figuraként, semmint rémként jelenik meg előttük.)

A narrátor és a szereplők közös vonása a hangsúlyozott elbeszélőkedv, amely azonban nem egyszerűen az öröklött anekdotikus eszköztár kötelező kelléke. A szereplők azért rivalizálnak egymással, azért vetekednek az elbeszélés jogáért, mert – az alkohol mellett – ennek az elbeszélő tevékenységnek a hatására tudnak feloldódni, az elbeszélőkedv teszi képessé őket arra, hogy átéljék a melankolikus életöröm rövid pillanatait. Ezért valóban „létkérdés” számukra az elbeszélés, a szólás lehetőségének megragadása és megtartása. Az anekdotikus előadásmódnak ez a változata – legalább is a szereplők esetében – nem annyira szórakoztatni, mint inkább szórakozni akar. Az intradiegetikus elbeszélők legfontosabb célja nem a többiek, az asztaltársaság szórakoztatása, hanem saját mulatságuk. A beszéd kitölti az idő üres és fenyegető közegét, pillanatnyi értelmet ad az egyébként céltalannak érzett életnek. Az elbeszélés során átélhetővé válik egy sohasem létezett, fiktív világ, melybe mindaddig át lehet lépni, amíg tart az „előadás”. A szereplők azért is türelmetlenek vagy érdektelenek olykor egymás elbeszéléseit hallgatva, mert mindegyikük a maga saját fikcióját igyekszik megteremteni. Az elbeszélt boldogult úrfikorok a múltidézés közös gesztusa ellenére törvényszerűen eltérnek egymástól, mivel – ahogy a Vilma kisasszony táncához fűzött narratori kommentár fogalmaz – „[m]indenkinek van külön mennyországa”. A szereplők vonakodnak egymás fikciójába belépni, ezzel az anekdota elbeszélőjének és közönségének hagyományos kollektív egysége felbomlik.

A szereplők anekdotikus történeteinek kétes hitelére mind a narrátor, mind a többi szereplő gyakran tesz utalást. A regényalakok egy része azzal az elbeszélői stratégiával él, hogy érdektelen és szürke történetekből igyekszik emlékezetes anekdotát teremteni. Ezt az eljárást a legszemléletesebben talán Podolini Lajos Fajkis bodegájáról szóló elbeszélése képviseli. Mások teljességgel hihetetlen dolgokat adnak elő, mint például a borbély, aki annak a

csigavonalban feltekert méteres szörszálnak az esetével igyekszik lenyűgözni hallgatóit, amely „grófnő” szeretőjének az arcán található egy kihajtható fedelű szemölcs mögött. Maga az elbeszélő is bekapcsolódik az anekdoták létrehozásának kollektív játékába. A későbbi elbeszélésekre tett utalások is az anekdotaképzés folyamatát állítják előtérbe, s a történetek első számú elbeszélőjeként tulajdonképpen maga a narrátor indítja el ezt a folyamatot. Az elbeszélés nemcsak a szereplők előadásának megbízható voltát kérdőjelezi meg játékos iróniával, hanem saját hitelességét is szándékosan gyanúba keveri – elsősorban a herceg alakja bonyolódó események előadása során.<sup>222</sup> Nem pusztán azért, mert még a diegetikus világ keretei között is igencsak valószínűtlen, hogy a Bécs városához címzett sörházba betérhet egy hercegi rangú szereplő, különösen a velszi herceg; hanem azért is, mert a narrátor folytonosan felhívja az olvasó figyelmét a történetek meglepő, sőt boszorkányos voltára: „Ámde a váratlan elcsendesedésben most ismét olyan dolog történt, amelyre senki sem volt elkészülve, mint általában ez a nap a meglepetések, az ördögösségek napja volt [...]” (247.)<sup>223</sup> Az ilyen és ehhez hasonló, rövid elbeszélői kommentárok révén a narráció tudatosan lebegtetni a történetek státuszát: szándékosan kétségek között tartja az olvasót, hogy a regény világának vonatkoztatási rendszerében a táncjelenetben csúcsonyuló eseménysort a „megtörtént történet” fikciós sémája vagy a saját kitaláltságát hangsúlyozó történet fikciós sémája szerint olvassa. Az események elbeszélése így hasonlónak válik a többi szereplő anekdotáihoz, amennyiben kétes hitelűnek mutatkozik. A narrátor egyfelől hangsúlyozni látszik saját történetmondói hitelét, amikor a Bécs városához címzett vendégfogadóban történetek minden más elbeszélésénél autentikusabbnak állítja be saját előadását, másrészt azonban játékosan provokatív jelzéseivel rendre meg is kérdőjelezi az események „hiteles” voltát.

Az olvasóhoz forduló, szándékosan zavart keltő megjegyzések mellett ugyancsak a történet kitaláltságának, fiktív voltának jelzésekként értelmezhetők a narrátor „önkényes” ötletei, amelyek a cselekmény alakításában jutnak fontos szerephez. Az elbeszélő a táncjelenet

<sup>222</sup> Erről részletesen lásd. GINTLI Tibor, *Az elbeszélői autoritás elvesztése = A magyar irodalom története III*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Budapest, Gondolat kiadó, 2007, 162-173.

<sup>223</sup> Hasonló szöveghelyek: „(mert hiszen ez a farsang végi nap csupa meglepetéssel szolgált)” (196); „Az élet néha megismétel ilyen meglepetéseket az álruhás hercegekkel és kísérőikkel, akik a közvélemény szerint már csak nagyon régi színdarabokban játszhatnák szerepüket, ha még akadna színház, ahol ily színdarabokat játszanak – pedig ebben a percben még komolyabbra fordult a »Bécs városá«-hoz címzett vendégfogadóban ismétlődő régi színdarab.” (210-211.); De ekkor nyílt a »Bécs városá«-hoz címzett vendéglő ajtaja, mint már annyiszor e történet folyamán, előzetesen és később is – és egy »arkangyal« lépett be rajta, mint későbbi években erről az eseményről megemlékeznek azok a nők és férfiak, akik a jelen szenvedései elől a múlt idők képzelt örömein vigasztalódnak.” (211.); „Az olvasó bizvást azt gondolhatná e helyen, hogy most már elérkezett az időpont, amikor többé egyetlen üres szék sem maradt a »Bécs városá«-hoz címzett vendéglőben, együtt vannak mindazok, akikről Pesten általában beszélni szokás, más szóval azok a vendégek, akiknek névsora azt mutatná, hogy emeljék a díszét, hírnevét egy vendéglőnek. De nincsen olyan szénásszekér, amelyre még ne férne egy villával.” (232.)

valcereinak leírása során egy hasonlattal él, amely az olvasó elé idézi a kucséber alakját. Alig fejeződik be ez a múltat idéző kommentár, a regény cselekményében nyomban feltűnik a jellegzetes hajdani foglalkozás egyik képviselője. A narrátor hirtelen előlépteti a kucsébert az emlékek idejéből, mintegy jelezve: úgy alakítja a cselekményt, ahogy kedve és hajlamai diktálják. A hasonlatból előléptetett figura megjelenésének valószínűtlenségére egy rövid elbeszélői megjegyzés is felhívja a figyelmet:

A valcerek azonban egymás után jöttek a zongora felől, mintha valamely régi szellemalakok lengenek körül a lovagot, akiknek mulattatására ezen zenei áldozatot hozta. Az Uff király, a Böregér, a Hoffmann meséi valcerei közben olyan valcerek is elandalognak, amelyekhez csak egy „zöld bécsi kocsmát” lehet elképzelni, ahol még mindig petróleummal világítanak esténként, és kucséber várja, mikor kerül végre sor az ő kosarára is, amikor előléphet.

És a kucséber belépett a kocsmaján.

Teljes valóságában, amint a kucsébert a fantáziában el lehet képzelni. (239-240.)

A narrátor játékosan jelzi: saját elbeszélésének keretei között szabadságában áll a múlt bármely jellegzetes alakját felidézni. Hasonlóan játékos megoldás a herceg színre léptetése, amely nem csupán az álherceg korábbi bevonulása révén jelzi a megismételt cselekményelem kétes valószínűségét, hanem azzal is, hogy a szereplők egy részének dédelgetett álmait váltja valóra.<sup>224</sup> Az elbeszélő olyannyira onnipotens, hogy éppen ezzel hangsúlyozza a narratíva fikcionalitását. A szereplők a velszi hercegre vágynak, ezért az elbeszélő játékos (ön)iróniával odavarázsolja a cselekmény jelenébe kívánságuk tárgyát. Ez a mozzanat ismét egymáshoz közelíti a narrátor és Kacs Kovics úr szerepkörét: míg előbbi saját emlékezésének idejéből hozza át a kucséber alakját a cselekmény jelenébe, Kacs Kovics az elnök úr elmélkedő visszaemlékezésében említett butéliákat teremti elő, és bocsátja az asztaltársaság

<sup>224</sup> „[A] vendégszobában az Öregpincért vették munkába az elbizakodott uraságok. (Ugyan kinek ne volna kedvére megtáncoltatni egy szolgálatkész öreg embert, aki a sors kiszámíthatatlansága következtében a »Bécs városá«-hoz címzett vendéglőbe került, és ott a vendég nélküli hosszú délutánokon, valamely homályos sarokban arról álmodozott suttymóban, hogy nagyúri vendégek érkeztek a »házhoz«, akiket fiatal korában kiszolgált – eljött a velszi herceg Pestre, vagy legalábbis a fia, hogy átnyújtsa azt a melltűt, amelyet valaha az Öregpincérnek a »Kékmacská«-ban ígértek, ha a vendégeket figyelmesen kiszolgált!)” (141.)

„Sok átvirrasztott éjszakának kellett elmúlni, amíg egy különben egészséges ember (a pincéri szolgálatban) ilyen »mágnásos« kopaszságra szert tehet. A velszi hercegnek volt ilyen kopasz a feje, amikor pesten járt.” (191.)

Egy másik szöveghelyen a borbély hozza szóba a velszi herceget: „Én tudniillik darab ideig pártfogója voltam a hazai színművészetnek is, az ember mindet megpróbál, ha nincs özvegy édesanyja, árva testvérkéje, aki a jó útra, a takarékosagra, a téli tüzelőfára, a stafirungra emlékeztesse. Az ember úgy él, mint öfelsége a velszi herceg.” (183.)

Irma úr szolamában is előfordul egy a velszi hercegre tett rövid utalás: „Ezek a mostani divatgallérok, ezek a kikeményített »Pince of Wales«, »Lord Derby«, »Exotique«, »Takova« és más nevű gallérok ugyanis, csak a szakállát dörzsölik az embernek, de arról nem gondoskodnak, hogy a nyakat teljesen elzárják, a gallérrészen át minden bacilus, por, piszok, légy, pók, bolha bemászhat az ember ingébe.” (199.)

rendelkezésére. A kétes hitelű táncjelenettel az elbeszélő a szereplőket anekdotikus történetek előadóiából egy klasszikus anekdota szereplőivé teszi: az öntudatos Vilmosi Vilma visszaadja a hercegnek az ajándékba kapott gyűrűt, mert egy férfitől csak karikagyűrűt fogadhat el. Azaz: ha nem jegyzi el a herceg, decens nő létére vissza kell utasítania az ajándékot.

Ezzel a váltással hozható összefüggésbe az elbeszélés tempójának átalakulása. A regény korábbi értelmezései – különösen Fülöp Lászlóé – meggyőzően mutattak rá a lelassított előadásmódnak a narratíva jellegét meghatározó szerepére. Ugyanakkor az események felgyorsulásával a táncjelenet elbeszélésének tempója is felgyorsul. A regény az időtlenség mellett az illékony pillanatnyiságot is színre viszi. A narratíva időstruktúrájában ez a két kategória játszik meghatározó szerepet, mivel a folyamatszerűség elve – Krúdy más regényeihez hasonlóan – nem formálja számottevő mértékben az regény időszerkezetét. Mindez azzal is összefüggésbe hozható, hogy szöveg időviszonyait a szereplők és az elbeszélő állandósuló múltidézése, valamint a szereplők álmait valóra váltó narrátori beavatkozás nyomán a múlt időleges visszatérése, pillanatnyi érvényű jelenné válása alakítja.

Krúdy regénye az „apróságokból van összetákolva az ember élete” elvének jegyében anekdotikus fragmentumokból építkezik. Ezeket a töredékeket azonban hibátlan kompozíció fogja össze, ami rácsfol arra az előítéletre, amely szerint az anekdota szükségszerűen szétzilálja, esetlegessé és ötletszerűvé teszi a nagyobb lélegzetű epikus szerkezeteket. A *Boldogult úrfikoromban* az újabb és újabb szereplői körök felleptetésével, a fikcionalitás jelzéseinek folyamatosan erősödő szignáljaival, valamint a múlt jelenné változtatásának narrátori „deus ex machiná”-ja segítségével elkerüli a repetitív szerkezetű elbeszélő szövegek egyik legnagyobb veszélyét, a poétikailag motiválatlan, funkciótlan önisméltást, amely törvényszerűen az olvasói érdeklődés lanygulását idézi elő. A *Boldogult úrfikoromban* az anekdotizmussal folytatott játékot egy virtuóz megoldással keretezi. Az ajtaján dörömbölő „szerelmesek” okozta hangzavarban Kacs Kovics úr megszabadul kízó álmatlanságától, s hosszú idő óta végre ismét mélyen tud aludni. A regény ennek az anekdotikus keretnek a segítségével egy újabb ironikus gesztussal erősíti meg az apróságokból felépülő élet gondolatát, hiszen a regényzárlat akár úgy is olvasható, hogy mindaz, ami a regény cselekményidejében történt csupán egy – nem túlságosan jelentős, de nem is teljesen jelentéktelen – célt szolgált: hadd tudjon Kacs Kovics úr zavartalanul átaludni legalább egyetlen éjszakát. Ugyanakkor ez a játékos, anekdotikus keret nem kísérli meg oksági elven alapuló elbeszéléssé szervezni a narratíva egészét. Nincs szó arról, hogy a regény egy nagyra növelt, kitágított anekdota révén igyekezne átfogó cselekményszerkezetet teremteni. Az apróságok apróságok maradnak, s a nagyszabásúval szemben tanúsított szkepszis mindvégig érvényben marad.

A közkeletű vélekedés szerint az anekdotizmust személetmódja szükségszerűen problémátlan, felszínes és szinte bornírtan egyszerű. Ez az állítólagos igénytelen világnézet az egyik leggyakrabban hangoztatott kifogás az anekdotikus elbeszélésmóddal szemben. Krúdy talán leganekdotikusabb regénye ugyanakkor rácsfol erre az irodalomtörténeti előítéletre. A *Boldogult úrfikoromban* az anekdotikus kedélyességet a végesség tudtán felülemelkedő, rezignált életörömként értelmezi át. Ennek a szemléletmódnak a kontextusában a derű nem valamiféle naiv felszínesség, hanem reflektált válasz az elmúlás kikerülhetetlen törvényére, pillanatnyi felszabadulás az élet céltalanságának nyomasztó érzése alól. Melankólia és csendes, visszafogott életöröm vegyül egymással ebben az összetett hangoltságban, amelyet ellentétes alkotóelemei tesznek bonyolult mintázatúvá. Az anekdotákból építkező elbeszélésmód struktúrája az apróságokból összegyúrt élet színrevitelének adekvát formája. Krúdy regénye iróniával tekint bármiféle nagyszabású életprogramra, mert az emberi létet természetéből adódóan eredendően marginálisnak látja. A kedvre derítő apróság, a szórakoztató semmiség, a humoros fragmentum egzisztenciális jelentőséget nyer, mert ezek adhatnak egyedül tartalmat, pillanatnyi értéket a mulandóság tudata miatt üresnek mutakozó létezésnek.

## Elbeszélőkdv és irodalmi önreflexió

A fejezet középpontjában Cholnoky Viktor *Trivulzio kalandjai* című ciklusa áll, ugyanakkor igyekszem számba venni a ciklus darabjainak előzményeiként számon tartható Amanchich-novellák poétikai sajátosságait, beszédmódjuk alakulástörténetét is. Ennek a vizsgálatnak a tanulságait felhasználva teszek kísérletet a ciklus kompozíciójának interpretálására. A ciklus darabjainak strukturális összefüggéseit vázolva a szelekció látens elveire is következtetések vonhatók le, mivel annak összeállítását nem a kronológiai elv határozta meg. Cholnoky nem egyszerűen legfrissebb Amanchich-novelláit rendezte egybe, a keletkezés időrendjét megbontó döntései ezért rámutathatnak a gyűjteménybe beválogatott és az abból kihagyott szövegek közötti poétikai különbségekre, arra a narratív választóvonalra, amely a két szövegcsoporthoz húzódik. A ciklus kompozíciójának vizsgálatát követően a *Tammúz* kötet publikálása után keletkezett Trivulzio-novellák áttekintése következik. Ezeket vizsgálva elsősorban arra a kérdésre keresem a választ, hogy a ciklus megjelenését követően íródott szövegek beszédmódja miként viszonyul a ciklusban olvasható darabok elbeszélői modorához.

A *Trivulzio kalandjai* ciklus több okból is kitüntetett figyelmet érdemel. Egyrészt mert a Trivulzio-novellák Cholnoky Viktor ingadozó színvonalú prózájának legsikerültebb és leginveciósabb szövegei közé tartoznak. Jelen dolgozat nézőpontjából tekintve, amely az anekdotikus hagyomány átértelmezésének problémakörét választotta tárgyául, az teszi különösen fontossá ezt a szövegkorpuszt, hogy az anekdotizmus modernizálásának több jellegzetes eljárása is megjelenik benne, közöttük számos olyan, amelyek az *Esti Kornél* és az *Esti Kornél kalandjai* Esti-narrációt alkalmazó fejezeteinek legközelebbi poétikai előzményévé teszik.<sup>225</sup> Szembetűnő párhuzam, hogy mind Cholnoky, mind Kosztolányi két elbeszélőt léptet fel: az elsődleges narrátor szerepe elsősorban a beékkelt elbeszélés szituációjának megrajzolása, a tulajdonképpeni történetet a másodlagos elbeszélő adja elő. Az elsődleges és a másodlagos narrátor egymás régi ismerősei. Cholnokynál mindig, Kosztolányinál gyakran poharazgatás közben hangzanak el a szereplő elbeszélései. A másodlagos narrátor többnyire erősen kétes hitelű történeteket ad elő, melyeknek elmondása során gyakran játékosan provokálja

<sup>225</sup> A két szövegkorpusz párhuzamaira korábban már Virágh András is felhívta a figyelmet. Álláspontja szerint az „*Esti Kornél* [...] felfogható az Amanchich-metaszöveg narratív imitációjaként.” (VIRÁGH András, *Egy metaszöveg megalkotásának alapvetései és elméleti továbbgondolása = Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. BEDNANICS Gábor, EISEMANN György, Budapest, Ráció Kiadó, 2006, 73-101, i.h. 100.) Ugyanakkor megjegyezhető, hogy az *Esti Kornél* a *Trivulzio kalandjai* ciklus között mutatkozó párhuzamok felismeréséhez nem feltétlenül szükséges metaszövegek létrehozásába fogunk, elegendő, ha csupán a két publikált gyűjtemény összevetésére szorítkozunk.



hallgatóságát. Ezzel szemben az elsődleges narrátor visszafogottabb elbeszélői pozíciót foglal el, nem számol be kérdéses hitelességű vagy képtelen eseményekről, nem tréfálja meg, nem vezeti tudatosan tévútra az olvasót. Mindannyian az elbeszélés művészei, az elsődleges elbeszélők mindkét szerző esetében írók, a szó hagyományos értelmében:<sup>226</sup> írott szövegeket hoznak létre, míg a másodlagos elbeszélők igazi műfaja az élőszó. (Esti Kornél *már* nem ír, mert kiábrándult az irodalomból, Trivulzio nem is írt soha.)

A másodlagos elbeszélő alakjára mindkét esetben rávetül a bohém csavargó és a kalandor szerepkörének árnyéka – igaz eltérő mértékben. Chonokynál Trivulzio nemcsak a szó metaforikus, hanem hagyományos értelmében is kalandor: elbeszélései során vagy átélt – de fantáziája révén képtelenül felnagyított – vagy kitalált kalandjait meséli el. Az *Esti Kornél*ből jórészt hiányoznak a szó műfaji értelmében vett kalandos elemek, a kiszámíthatatlan és irracionális emberi lét maga értelmeződik kalandként. Ez a különbség korántsem jelentéktelen, ugyanakkor a Trivulzio-novellák alakulástörténete megmutatja, hogy Cholnoky a kalandor hagyományos szerepkörétől fokozatosan az elvont értelemben vett kalandorság felé mozdítja hőst, miközben a hányatott életút, a több világrészt bejáró, különleges helyzetekbe kerülő világcsavargó szerepkörét sem vonja meg tőle. Ennek az absztraháltabb értelemben vett kalandor mivoltának a leghatározottabb jelzésével a *Bambuan katasztrófája* szövegében találkozhatunk:

Aztán egyszerre elszelídült a tekintete, mint rendesen, amikor mesélni kezdett. A hangja is mássá vált, szinte lírikusnak mondhatnám, ha ott nem csengett volna benne a világ jókedvű félvállról vevésének az állandó mellézköngéje. Azt hiszem, ez az igazi kalandor-hang. (*Tammúz*, 135-136.)

Az idézett jellemzésében figyelemre méltó, hogy az a hangra és nem a személyre vonatkozik, azaz Trivulziót elsősorban nem mint szereplőt, hanem mint elbeszélőt minősíti. A beszédmód leírása során a költőiség szinonimájaként értelmezhető líraiság említése mellett – egy szóösszetétel elemeként („kalandor-hang”) – a kalandor szó ugyancsak a megszólalás, tehát az elbeszélői módor, az „írói” attitűd jellemzésére szolgál. Ebben az összefüggésben nem az élettörténet, hanem a beszédmód és a benne érvényre jutó világszemlélet teszi igazi kalandorrá Trivulziót. Esti Kornél és Trivulzio kalandor voltának tartalma ugyan nem feleltethető meg teljes mértékben egymásnak, de láthatóan van érintkezés e két kalandorszerep között.

<sup>226</sup> Az *Esti Kornél* ezt a szereposztást sokkal nyilvánvalóbbá teszi, mint a Trivulzio-ciklus. Kosztolányi művének első fejezete részletesen kitér rá, míg Cholnoky művében csak a *Bambuan katasztrófája* című novella tesz utalást az elsődleges elbeszélő író/újságíró voltára: „A császár szörnyet halt, sőt – tette hozzá [Trivulzio], miközben keskeny ajka szatirikus mosolygásra kunkorodott – ahogy maguk, magyar újságírók mondanák és írnák: tüstént szörnyethalt!” (CHOLNOKY Viktor, *Tammúz*, Budapest, Franklin Társulat, 1910, 135.)

Mindkettőben nagy hangsúly esik a dolgok eredendő relativitására, az elmúlásra vonatkoztatott reflexióra és az irodalom öntükröző funkciójára.

Cholnoky és Kosztolányi vizsgált gyűjteményeinek poétikáját az is rokonítja egymással, hogy mindkettő érvényre juttatja mind a szórakoztatás, mind az irodalmi önreflexió igényét. E kettős funkció azonban különböző mértékben érvényesül bennük. Cholnoky Amanchich-novelláiban kezdetben a szórakoztató funkció uralkodónak, szinte kizárólagosnak mutatkozik. Az elbeszélés középpontjában a cselekmény, a kaland gyors ütemben előadott meséje áll. A kalandor szerep lassú és részleges ártértelemezésével, valamint azzal, hogy Amanchich Filippo/ Metell/ Trivulzio ezzel párhuzamosan fokozatosan a művész (a szövegek szóhasználatával élve: a költő) jelképévé válik, megjelennek a novellák szövegében a poétikai önreflexió kezdetben ritka, később egyre szaporodó gesztusai. Ezzel szemben az *Esti Kornél* esetében annak lehetünk tanúi, hogy Kosztolányi poétikája a szépirodalom magas kódja felől érkezve nyit a szórakoztatás felé, azaz bizonyos értelemben ellentétes irányú folyamat eredményeként alakul ki önreflexió és szórakoztatás egymást kiegészítő összjátéka. Részben ezzel magyarázható, hogy az Esti Kornél-szövegek reflexív karaktere erőteljesebb, összetettebb és változatosabb, mint a Trivulzio-ciklus novelláié, miközben a szórakoztatás igényét azoknál nem kevésbé invenciózus módon juttatják érvényre.

Újabb párhuzamként említhető a két szövegtörzshöz, hogy a ciklus összeállításának idején a Trivulzio-novellák elbeszélésmódja már jelentős hangsúlyt helyezett a szövegek nyelvi megalkotottságára.<sup>227</sup> A kezdeti sietős történetmondás lelassul, Trivulzio elbeszélőkedvéről már nem csupán az elsődleges narrátor szavaiból értesül az olvasó, hanem ezt a megállapítást a másodlagos elbeszélő narrációja is messzemenően igazolja. Nemcsak az orális előadásmód egyre kiterjedtebben és változatosabban megvalósuló imitációja mutatja ezt a tendenciát, hanem a szójátékok megjelenése és az irodalmi műveltségre apelláló nyelvi humor előtérbe kerülése is. A megalkotottság szaporodó jelzéseivel együtt fölerősödik a szövegek irodalmi önreflexiója, melynek egyik kitüntetett területe az elbeszélt történet fikcionalitásának gyakori emlékeztetőbe idézése: Trivulzio szavahihetőségének változó mértékű kétségbe vonása.

<sup>227</sup> A nyelvi megalkotottság hangsúlyozására mint a Trivulzio-novellák jellegzetes poétikai sajátosságára már T. Tedeschi Mária és Dérczy Péter is felhívta a figyelmet. Vö. T. TEDESCHI Mária, *Hagyomány és újítás ötvöződése Cholnoky Viktor művészetében*, Irodalomtörténet, 1986/1, 93-94., illetve DÉRCZY Péter, *A reális kísértet*, Vár ucca tizenhét, 1993/1, 163-165.

*A történetelvű elbeszéléstől az öntükrözésig (Az Amanchich-novellák alakulástörténete)*

Az irodalmi megalkotottságot és a szöveg fikcionáltságát hangsúlyozó előadásmódot Dérczy Péter az anekdotizmustól való fokozatos eltávolodásból eredezteti.<sup>228</sup> E megközelítésmód szerint ezek a modern prózára jellemző vonások ellentétesek az anekdotikus tendenciákkal, ezért azok háttérbe szorulását jelzik. Ennek az interpretációnak a meggyőző erejét nemcsak az anekdotizmusra vonatkozó sztereotip előítéletei teszik kérdésessé, hanem az Amanchich-novellák alakulástörténete is. A változás fő iránya ugyanis az előadásmódra kevés figyelmet fordító kalandos történettől az élőszóbeli előadásmódot hangsúlyozó anekdotikus narráció egyre kiterjedtebb érvényesülése felé mutat. (Azaz nincs szó arról, hogy a korai Amanchich-szövegek sokkal inkább anekdotikus jelleget mutatnának, mint a későbbi Trivulzio-novellák.) A szövegtörzshez lezajló poétikai átalakulások nyomán követésének egyik legfontosabb tanulsága éppen az, hogy az anekdotikus narráció térnyerésével szoros összefüggésben alakul ki az elbeszélés modalitását, a narratív nyelv kvalitásait előtérbe helyező és a szöveg fikcionáltságát hangsúlyozó elbeszélésmód. Azaz a Dérczy által feltételezett átalakulással éppen ellentétes irányú változás zajlott le az Amanchich-novellák jellegzetes beszédmódjának kialakulása során. Nem az anekdotizmus fokozatos visszaszorulásának, hanem egyre látványosabb előtérbe kerülésének lehetünk tanúi. Az első Amanchich-szövegek alig mutatnak anekdotikus jegyeket, míg a Trivulzio-novellák nagyon látványosan juttatják érvényre az anekdotikus narrációt. Dérczy az alakulástörténetre vonatkozó megjegyzéseit nem empirikus összehasonlító vizsgálatokra alapozta, hanem előzetes értékítéletekre. Nem foglalkozott a szövegtörzshez lejátszódó poétikai változások nyomán követésével, így nem is írhatta le az Amanchich-történetek elbeszélésmódjának átalakulását sem. Jól ismert értékállítások, az anekdotizmusra vonatkozó közkeletű előítéletek állnak az általa felvázolt elképzelés háttérében. Ennek értelmében az anekdotizmus elavult hagyomány, amelynek nincs semmiféle kapcsolódási pontja a modernséghez, következésképpen a Cholnoky-szövegek – egyébként meglehetősen pontosan leírt – újszerű megoldásai sem eredeztethetők az anekdotikus hagyomány újraértelmezéséből.

Dérczy Péterrel szemben magam úgy vélem, hogy az anekdotikus hagyomány és annak Cholnoky-féle átértelmezése között kézenfekvő kapcsolat mutatkozik. Az anekdotikus elbeszélésmód hagyományosan nagy hangsúlyt helyez az orális narráció imitálására, tehát a beszédmód előtérbe állítása korántsem idegen tőle. Az anekdota csattanójával szemben

---

<sup>228</sup> DÉRCZY, *I.m.*, 163-164.

támasztott legfontosabb elvárás a műfaj tradicionális változataiban sem a megkérdőjelezhetetlen hitelesség, hanem a humoros poén igénye.<sup>229</sup> Még a történelmi személyekről szóló anekdoták esetében sem követelmény a referenciális igazság. A műfaj nem írja elő a dokumentálható hitelességet, csupán az alak egyik jellegzetes tulajdonságának felidézését várja el, mégpedig gyakran hiperbolikus formában. A csattanó tehát eleve teret ad a fikcionalitásnak, s ezt az anekdota befogadásának kialakult gyakorlata is reflektálja.<sup>230</sup> A Cholnoky-szövegekre jellemző hangsúlyozott fikcionalitásnak ez a műfaji sajátosság a forrása, melyet Cholnoky hatványra emel és új kontextusba helyez. A Trivulzio-novellák anekdotizmusának harmadik jelentős újdonsága, a másodlagos elbeszélő művész-jelképként való beállítása is olyan lehetőséget bontakoztat ki, amelyet az anekdotikus hagyomány kínál. Az anekdotikus narrációt jellemző elbeszélőkedv lesz az, amelynek középpontba helyezése Trivulzót a született elbeszélő pozíciójába emeli.<sup>231</sup>

Cholnoky Viktor prózájának a modernség felől értelmezhető jellegzetességeit azért sem meggyőző az anekdotizmustól történő eltávolodásként leírni, mert az életmű egészét tekintve azt láthatjuk, hogy az anekdotikus beszédmód korántsem magától értetődő adottsága Cholnoky epikájának. Nem olyan örökség, amelybe ez a próza mintegy beleszületett, majd folyamatosan eltávolodott tőle. A Trivulzio-novelláktól (és néhány korábbi Amanchich-elbeszéléstől) eltekintve Cholnokynak viszonylag kevés művére jellemző az anekdotikus beszédmód markáns jelenléte (*Történet egy szívről*, *A sekrestyés*, *A Bertalan Lajos lelke*, *A kövér ember*, *Az automatában*, *A hasbeszélő*). Ezek között ugyanakkor több olyan található, amelyeket a legsikerültebb Cholnoky-novellák között tart számon a szakirodalom (*A kövér ember*, *Az automatában*, *A hasbeszélő*). A recepció által leggyakrabban említett, legtöbbször értékelt Cholnoky-novellák többségét éppen azok szövegek alkotják, amelyeknek elbeszélésmódjában

<sup>229</sup> Az anekdota műfajára vonatkozó szakirodalomban konszenzus mutatkozik abban a tekintetben, hogy az anekdotát a vicc műfajától többek között a fakticitás határolja el. A vicc esetében nem elvárás a szereplők megnevezése, szociális vagy társadalmi hátterük, származásuk jelzése, illetve rövid jellemzése, míg az anekdoták gyakran élnek ezzel az eljárással, ahogy a cselekmény helyszínét, idejét és fontosabb körülményeit is gyakran megadják. A konkrétumok preferálása azonban az anekdota fakticitása esetében nem a hiteles tényyszerűség vagy a történelmi igazság igényét jelenti, hanem csupán a tényyszerűség imitálását.

<sup>230</sup> Éppen ezért kevésbé meggyőző az az érvelés, amely a Trivulzio-novellák anekdotikus jellegét az elsődleges elbeszélő hitetlenkedő magatartására, azaz végső soron a novella szövegének a szereplői elbeszélő által előadott történet kétes hitelére vonatkozó önreflexív gesztusaira hivatkozva vonja kétségbe. (Vö. OROSZ Magdolna, *Utazás kultúrák között. Interkulturális mozzanatok Cholnoky Viktor Trivulzio-novelláiban = Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. Bednaries Gábor, Eisemann György, Budapest, Ráció Kiadó, 2006, 102-122, i.h. 112.) Ez a közelítésmód az „anekdota felbomlását” (*Uo.*, 122.) konstatálva, továbbra is a Dérczy Péter tanulmányában kifejtett közteesség-narratíva keretén belül maradva interpretálja Cholnoky poétikáját: „Cholnoky elbeszélésmódja a századforduló/koramodernség magyar irodalmának változásait és átmeneteit mutatja fel, melyek a különböző íróknál gyakorta ellentmondásosan és a hagyományos elbeszéléshez való kötődésekkel összefonódva jelentkeztek.” (*Uo.*, 120.)

<sup>231</sup> Erről részletesebben lásd. GINTLI Tibor, *Hagyomány és újítás Cholnoky Viktor prózájában*, Literatura, 2008, 415-422.

az anekdotikus narráció jelentős szerephez jut. Ha mindehhez még azt is hozzátesszük, hogy az anekdotikus beszédmódot kiteljesedett formában alkalmazó novellák mindegyike az 1905-1913 közötti pályaszakasz idején született, azaz egyik sem a szerző korai alkotása, hanem kivétel nélkül mindegyik életének utolsó évtizedéből való, végképp megkérdőjeleződik a Dérczy által feltételezett fejlődési folyamat.

Az Amanchich-novellák poétikai alakulástörténetét áttekintve kijelenthető, hogy viszonylag lassan formálódik ki az a beszédmód, amely a Trivulzio-ciklus novelláit jellemzi. A kalandor figurája, aki a vele megesett történeteket beszéli el, már az első novellában megjelenik. Bár a *Császárságom története* (1899) nem nevezi meg a szereplői elbeszélőt, a kétségtelenül ennek a novellának csekély mértékben eltérő variációjaként olvasható *Császárság az óceánon* (1900) már Amanchich Filippóként említi. Az alak szerepköre nem megy át jelentősebb átalakuláson egészen *A félszemű ember* című novella harmadik – az első közléstől jelentős mértékben különböző, annak terjedelmét mintegy megháromszorozó – változatának *Trivulzio szeme* címmel történt publikálásáig. Ez *A Hét* 1905. augusztus 27-i számában megjelent szöveg lényegében változatlan formában került be a *Tammúz* kötet Trivulzio-ciklusába<sup>232</sup> annak nyitó darabjaként. Ebben a novellában már szembe ötlők a Trivulzio által előadott történet fikcionalitásának karakteres jelzései,<sup>233</sup> melyek a ciklus többi darabjában csak egyre szaporodnak, és egyre határozottabbá válnak.

A másodlagos elbeszélő szavahihetőségének megkérdőjelezése nagy jelentőséggel bír, mivel a szereplő ennek nyomán válik alkalmassá arra, hogy a „költő”, a művész jelképévé váljon.<sup>234</sup> Cholnoky irodalom-értelmezésében a fikcionalításra nagy hangsúly esik, ezért a szereplői elbeszélő igazmondásának megkérdőjelezése arra szolgál, hogy alakjához kapcsolódva megjelenhessen az irodalomra és a művészlétre vonatkoztatott poétikai önreflexió. *A Trivulzio szeme* publikálása előtt közölt novellákban nincs jele annak, hogy az elsődleges

<sup>232</sup> *A Trivulzio szeme* különböző szövegkiadásainak viszonyáról lásd. VADAI István, *Ultima manus manum lavat*, Vár ucca tizenhét, 1993/1, 101-105.

<sup>233</sup> Elsőként a narrátor jellemzése hozza szóba a szereplői elbeszélő nagyotmondását, s ezt a tulajdonságát nyomban össze is kapcsolja az előadói képességek jelzésével: „Azonkívül szereti a bombasztot és a pózt, mint az olasz, s a beszédjében is használja. De amellet része a lelkének a mesemondás és az egyszerűség, mint a szlávnak, elkalandozó és tárgyias az előadásában is.” (*Tammúz*, 82.) Trivulzio maga játékos humorral utal saját hiperbolikus elbeszélői modorára, amikor éppen tagadni látszik azt: „Nem szeretek nagyokat mondani, de ez az ember valósággal a lábuknál fogva húzkodta ki a szenteket a felhők közül.” (*Uo.*, 83-84.) Ennek az önmagát cáfoló állításnak a variációja másutt is előfordul a szövegben: „Tudja, usted, hogy nem szeretek nagyokat mondani, de azon a hajnalon kínomban valósággal halálfejeket izzadtam.” (*Uo.*, 93.)

<sup>234</sup> Orosz Magdolna is hasonlóan ítéli meg művész-szerep és a kétes igazmondás viszonyát: Trivulzio ily módon az eseményeket átélő és elbeszélő személy szerepében egyaránt eltávolodik a »józan« valóságtól. Álmai és hazugságai »alkotói« hazugságok, melyek tulajdonképpen művészi kreativitást és invenciót jelentenek, miáltal Trivulzio alakja nem sorolható be a szélhámos és kalandjaival felvágó hazudozó figura sémájába. Elbeszélői minőségében ennél fogva Cholnoky művész-alakjainak rokona, akik alkotói válságukban az alkoholhoz fordulnak [...]” (OROSZ, *I.m.*, 111.)

elbeszélőben felmerülne: hőse nem egészen szavahihető. (Annak még kevésbé, hogy a másodlagos elbeszélő szólamában jelenne meg ilyen típusú önreflexió.) Legyen szó mégoly hihetetlen eseményről, mint kerékpáron menekülni egy tigris elől (*A tigris*, 1903) vagy a sziklához csapódó léghajó balesetének túlélése (*Amanchich Filippo kalandjai*). *A sárga nagyúr* (1904) című novellában az elsődleges elbeszélő minden irónia nélkül fejezi ki csodálatát elképesztő kalandokon átesett hőse iránt, amikor az arról számol be, hogy a karján látható sebhely oroszántól származik:

Úgy mondta ezt, mintha én például azt mondanám, hogy szűnyogcsípés. Imponáló és megint csak minden póz nélkül való hidegvérrel. Egyáltalán az tetszett nekem ebben az emberben a legjobban, hogy minden hősködés, minden hencegés távol volt tőle: becsületes, szinte gyermeki lelke abszolúte nem talált semmi virtust abban, hogy olyan dolgokon ment keresztül, amiből egy egész regény kitelnék. Ezzel imponált nekem a legjobban, s ezzel tudta felébreszteni a legnagyobb mértékben az érdeklődésemet.<sup>235</sup>

Ez a jellemzés több ponton kifejezetten ellentmond a *Trivulzio szeme* szövegéből korábban idézett részletnek (pl. „minden póz nélkül” ↔ „szereti a bombasztot és a pózt”). Az elsődleges narrátort nem a szereplő nagyotmondó előadásmódjának élvezetes volta nyűgözi le, hanem az átélt kalandok sokasága és az ezeket egyszerűen, minden színezés nélkül közlő elbeszélés egyszerűségében megnyilatkozó szerénység. *A sárga nagyúr* elbeszélője a kalandor bátorságát értékeli, míg a Trivulzio-ciklus novelláiban megjelenő narrátor elsősorban a lenyűgöző mesélőt látja főhősében.<sup>236</sup>

A kaland gyors ütemű elbeszélésére épülő, a szinte kizárólag a cselekményre koncentráló narratív struktúrától az előadásmódot hangsúlyozó, ráérős tempójú narrációig vezető átalakulásnak fontos állomásaiként tekinthetünk azokra a novellákra, amelyek a távoli földrészekre helyezett színtér és a nem mindennapi körülmények ellenére nem kalandot, hanem anekdotikus történetet beszélnek el. Az anekdota műfaji komponensének befogadására az tette alkalmassá a korai Amanchich-novellákat, hogy szövegükben kezdettől fogva gyakoriak voltak a humoros, komikus effektusok, sőt nemegyszer maga a kaland is komikus jelleget kapott. Az *oroszlán* (1904) műfaját például a novella alcíme „tréfás történet”-ként határozza meg. Az *elefánt* (1904) cselekményében pedig azért sodródik életveszélyes kalandba a szereplői

<sup>235</sup> CHOLNOKY Viktor, *Összegyűjtött művei*, [Szeged], Szukits Könyvkiadó, 2001, 85.

<sup>236</sup> A *Trivulzio szeme* 1905-ös közlése nem hozott végérvényes változást Amanchich kalandor mivoltának értelmezésében, 1905 és 1908 között több olyan Amanchich-novella született (*A sapkaszél*, *Amanchich Filippo kalandja*, *A farkas*), amely az átélt eseményekről hitelesen beszámoló kalandor szerepkörébe helyezi hőstét. Csak a *Tammúz* kötet Trivulzio-ciklusának összeállításakor szilárdult meg a szereplői elbeszélő pozícionálása.

elbeszélő, mert – igazi zöldfülűként – tévedésből fáról lecsüngő kígyónak nézi a lombot legelésző elefánt ormányát.

Az első novella, amely a kalandot anekdotikus cselekménnyel váltja fel, a *Különös halak* (1904). A helyszín tökéletesen megfelel a kalandra épülő elbeszélés követelményeinek: Amanchich Filippo arra az esetre emlékszik vissza, amikor egy expedíció tagjaként a sarkvidéken járt, s átvészelte az ottani kemény telet. Már azon a ponton anekdotikus irányt vesz a cselekmény, amikor megtudjuk, hogy az expedíció tagjai korántsem éheznek, van bőven, mit enniük, de már nagyon unják a konzervet. Egy nap ismeretlen fajhoz tartozó halakat fog a csapatot vezető doktor. Mivel nem tudni, mérgezők-e, úgy rendelkezik, sorsoljanak ki valakit, aki megkóstolja őket, s ha három óra múlva is egészségesnek mutatkozik, mindenki ehet a friss vacsorából. Rasmussen, akire az előkóstoló szerepe esett, kezdetben nagyon bús képet vág, hiszen akár az életébe is kerülhet a próba. Azonban ahogy sülnek a halak, egyre vidámabb lesz, míg a többiek ábrázata mind savanyúbbá válik. Végül, amikor a szakács behozza az elkészült ételt, az orvos és a kapitány egyaránt úgy nyilatkozik, hogy a hal aligha lehet mérgező, és máris belenyúlnek a tálba. Példájukat a többiek is sietve követik, egy perc alatt elfogy a vacsora, és mindenki makkegészséges marad: a veszélyes előkóstolás humoros anekdotává alakul.

A novella cselekménye nem ér véget ezen a ponton, az elbeszélő egy másik anekdotikus történettel toldja meg az elsőt. A kapcsolóelemet az adja, hogy ez az eset is a doktor személyéhez kötődik. A tudós férfiú mindent gyűjt, de főképpen a rovarok iránt érdeklődik. Egy alkalommal az expedíció eszkimó kísérője, Ajkumi egy léggel lep meg. A doktor szinte táncra perdül örömeiben, hiszen tudományos szenzáció számba megy a felfedezés, hogy a sarkvidéken is él egy légyfaj. Lelkesedése egészen addig tart, amíg Ajkumi el nem árulja, hogy a legyet az egyik konzervben találta. A különleges légyfaj hirtelen közönséges szobai léggel változik, amely a manchesteri gyárban eshetett a konzervdobozba. Figyelemre méltó tény, hogy a *Különös halak* szövegében az anekdotikus cselekmény és a narráció jellege jól érzékelhető összefüggést mutat. Ebben az anekdotikus történetvezetésre épülő novellában a korábbi Amanchich-történetekhez képest lényegesen nagyobb hangsúly esik az elbeszélőkedv által irányított előadásmódra és az oralitás imitálására.<sup>237</sup>

<sup>237</sup> „Hm, hogy hol? Hát a földet megmondani nem tudnám, mivelhogy nem is volt ott föld, hanem a helyét megmondhatom: a Grant-földről északra volt, valahol az északi szélesség 82. és 83. foka között, az örök jégmezőn, 1876 júliusában.” (*Összegyűjtött művei*, 70.)

„De azért ha kedvem lesz, talán majd elmondok az egész expedíció történetét egyszer, most csak két bolond esetről akarok beszélni, ami ott történt velünk. Nem fontos, de mulatságos.” (*Uo.*)

„Ott már akkor valami nyárféle derengett, úgy értve a nyarat, hogy az ember zsebében nem fagyott éppen kővé a kenyér, s hogy délben meztelen kézzel is hozzá lehetett nyúlni a puska csövéhez, nem rántotta le az ember bőrét.” (*Uo.*)

Időrendben haladva *A félszemű ember* (1904) a következő novella, amelynek cselekményében megjelenik az anekdotikus elem. Bár a környezet itt is a kalandregényeket idézi, a bennszülöttek fegyelmezésére hivatott üvegszem története, s különösen az általuk alkalmazott „ellencsel” (a szem leborítása a csészével) anekdotába illő fordulat. *A félszemű ember* szövegében ugyanakkor a cselekmény záró részének anekdotikus jellege nem párosul az elbeszélő nyelv kvalitásait előtérbe helyező előadásmóddal. A történetmondás ugyanolyan sietős, mint a korai novellákban, ami jól mutatja, hogy az Amanchich-szövegek alakulástörténete nem írható le egyenes vonalú változásként, olyan következetes poétikai innovációként, melynek során minden egyes újabb novella konzekvensen épít az előző narratív újításaira. Ugyan nagyobb időintervallumot tekintve jól látható a fent leírt tendencia érvényesülése, de a történetmondás korábbi sajátosságai vissza-visszatérnek. *A félszemű ember* szövege is jól példázza az alakulástörténetnek ezt a vonását. Első változata kevésbé érvényesíti az elbeszéltség hangsúlyozásának narratív eljárásait, mint a hónapokkal korábban publikált *Különös halak*. 1905-ben *Trivulzio szeme* címmel közreadott variációja azonban már olyan határozottan alkalmazza az elbeszéltséget hangsúlyozó poétikát, hogy Cholnoky az öt évvel később publikált *Tammúz* kötet Trivulzio-ciklusának kezdő darabjául választhatta.

Az elbeszélői helyzet a narráció jellegéhez hasonlóan ugyancsak fokozatosan formálódik ki az Amanchich-novellákban. A *Császárságom története* egyes szám első személyű elbeszélést alkalmaz, nincs nyoma a beékelés jelzésének. A narráció élőbeszédet imitáló eszköztára szegényes, kimerül a hallgatóság egyszeri megszólításában („Elképzelhetitek, hogy igennel válaszoltam.”), és néhány inkább a kollokvialis, mint az írott nyelvre jellemző szó és grammatikai forma használatában („nyugodtan bagózott”; „nagyot pökött”; „ismét pökött”; „Ez a sziget [...] csodálatos egy fészek volt.”; „valami Alver nevű vénember”). *A császárság az óceánon* azzal tesz egy lépést a Trivulzio-ciklus novelláinak tipikus elbeszélői szituációja felé, hogy az én-elbeszélést beékelésként a második narratív szintre helyezi. „Ezt a történetet a részeges Filippo Amanchich mondta el nekem a fiumei

---

„Vagy két angol mérföldet mehettünk, amikor egyszerre a doktor lába alatt megroskadt az amúgy is olvadozó hó, s a szegény ember **jól hanyatt vágta magát.**” (Uo.)

„Én csak úgy próbaképpen a puskám tusával **hozzálöktem a jéghez**, s íme, az egyszerre megrepedt. **No, ez nem jégmező. De hát akkor mi?**” (Uo., 71.)

„**Tyhú! Ez volt ám a valami! Halat fogunk enni!** A doktor előszedte a tarisznyájából a kézi hálóját – **mondom** nagy természettudós volt, **gyűjtött tücsköt-bogarat**, ahhoz kellett neki a háló –, s csakhamar egy tucat hal levért mellettünk a havon.” (Uo.)

„Hozzáláttunk a sorsoláshoz, s egy norvég emberre, **valami Rasmusen nevűre** esett a sors. Mindnyájunk képén látszott a megkönnyebbülés, csak a Rasmusené fanyalodott el. **Teringette**, hátha mégiscsak mérgesek azok a halak!” (Uo.)

„A konzervben. **Azt is szépen belecsinálta az angol** valahol Manchesterben, az eszkimó pedig még megörlött neki, hogy viheti ajándékba a doktornak.” (Uo., 72.) (Valamennyi kiemelés tőlem származik.)



Stranga egyik piszkos osztériájában, a nyolcadik grog után.”<sup>238</sup> A *Császárság az óceánon* szövegében az elsődleges narrátor még nem jeleníti meg önmagát, nincs nyoma annak, hogy maga is Trivulzio közönségéhez tartozna. A később született novellákban – *Az óceánkirály* kivételével, amely a történet korábbi változatainak elbeszélői szituációját őrizte meg – Trivulzio egyedüli hallgatója az elsődleges elbeszélő (csupán egyszer fordul elő, hogy a kocsmáros is csatlakozik kettősükhöz).<sup>239</sup> Az első Amanchich-történet különböző változataiban az elsődleges elbeszélő heterodiegetikus narrátornak mutatkozik.

A tipikus elbeszélői helyzet kiformálódásának következő fázisát *A tigris* (1903) című novella képviseli, amely a *Császárságom története* és ennek első változata, a *Császárság az óceánon* után harmadikként jelent meg az Amanchich-novellák közül.<sup>240</sup> Az elsődleges elbeszélő immár személyes ismerőseként állítja elének hőst, önmagát is belefoglalja az elbeszélés szituációjába, így jön létre a mindkét szinten homodiegetikus narrációt alkalmazó szerkezet: Amanchich történeteit az elsődleges narrátor barátja elbeszélésének fültanújaként adja tovább. *A tigris* felütésében tehát végleges formát ölt az Amanchich-novellák tipikus elbeszélői szituációja. A szereposztás a két narrátor között a később keletkezett szövegekben is változatlan marad, s beszélgetéseik helyszínei szintén egymás variációiként olvashatók. A novellák rendre a találkozás szituációjának bemutatásával indulnak, majd az elsődleges elbeszélő átadja a szót Amanchichnak. A másodlagos elbeszélő történetének felvezetése, a beszédhelyzet bemutatása eltérő terjedelemben ugyan, de mindegyik novellának részét képezi. Ez a szerkezet néha kiegészül azzal, hogy az elsődleges narrátor az olvasóhoz fordul, s közös ismerősükként idézi fel előtte Amanchich alakját. Ez a megoldás, amely elsőként *A sapkaszél* (1905) szövegében jelenik meg,<sup>241</sup> később a ciklus néhány darabjában, valamint a *Tammúz* kötet publikálása után keletkezett Trivulzio-novellák némelyikében is visszaköszön. A befogadó ismerősként kezelése tovább erősíti az anekdotikus familiaritást, hiszen az olvasót is bevonja az elbeszélő és hőse között mutatkozó családi viszonyba, így a familiáris jelleg három relációban is megjelenik (narrátor 1. – narrátor 2.; narrátor 1. – olvasó; narrátor 2. – olvasó).

<sup>238</sup> CHOLNOKY Viktor, *Császárság az óceánon*, Székely Nemzet, 1900. március 10., 1.

<sup>239</sup> Vö. *Glossina palapalis*

<sup>240</sup> Az Amanchich-novellák és különböző változataik megjelenésnek bibliográfiai adatait Virágh András hivatkozott tanulmánya a szövegfilializációval foglalkozó minden korábbi munkánál pontosabban határozta meg. (Vö. VIRÁGH, *I.m.*, 75-77.) A szövegek keletkezésének sorrendje esetében az ő eredményeire hagyatkozom.

<sup>241</sup> „Emlékszel-e még, olvasóm, az én régi jó barátomra, arra a dalmatába ojtott olaszra, akiről többrendbeli mesét mondtam el már neked, s aki megjárta a világnak minden zege-zugát, otthon érezte magát mindenütt és – pénzt tudott csinálni mindentől? Amanchich Metell a neve és akár emlékszel rá, akár nem, elmondok róla egy újabb történetet. Akinek tetszeni fog, dicsérjen meg érte engemet, akinek pedig nem tetszik, szidja össze – Amanchich Metellt. Mert ha a dolog mulatságos: én írtam meg; ha ellenben unalmas: Metellel történt.” (*Összegyűjtött művei.*, 79.)

Az Amanchich-novellák alakulástörténetének egyik szembevetendő tendenciája a szövegek terjedelmének növekedése. A korai elbeszélések kifejezetten rövidek, nem hosszabbak másfél-két oldalnál, míg a ciklust alkotó darabok terjedelme ennek mintegy három-, négyszerese. A terjedelem változása nem csupán a szövegek kidolgozottabb voltára, a szerző szövegalakító gyakorlatának biztosabbá válására vezethető vissza, hanem az anekdotikus modor egyre erőteljesebb érvényre jutásával is összefüggésbe hozható. Az elbeszélőkedv által irányított előadásmód az elsődleges narrátor mellett Amanchich szólamának is egyre inkább meghatározó vonásává válik, ami lassítja az elbeszélés korábban meglehetősen sietős tempóját, ráérősebbé teszi a dikciót, alkalmat teremt a kitérésekre. A narráció ritmusának visszafogásával lehetőség nyílik a szöveg nyelvi megformáltságának hangsúlyozására, az olvasó figyelmét a cselekmény mellett mind jobban magukra vonják az elbeszélés nyelvi kvalitásai. Ennek a folyamatnak az egyik összetevője az orális nyelvhasználat imitációjának intenzívebbé válása. Míg az első Amanchich-novellában éppen csak jelzésszerűen bukkant fel a szóbeli elhangzás mímélése, a későbbiekben ez a tendencia mind jobban fölerősödik.

Különösen szemléletesen mutatja a változás irányát néhány egymás variációjaként olvasható novella. *A sárga nagyúr* (1907) ugyan csak két bekezdéssel hosszabb, mint első változata, *Az oroszán* (1904), szövege mégis sokkal inkább a nyelvi kidolgozásra irányítja a figyelmet, mint a korábbi verzió. A második változat a hallgatóhoz intézett retorikai kérdést követően kedvtelő bőbeszédűséggel írja le az események helyszínét, melyet a korábbi novella éppen csak megemlít:

Az ain holofrai oázisról indultunk neki a sivatagnak, s késő délután megérkezve egy Wright által alkalmasnak vélt helyre, tábornok ültünk. (*Összegyűjtött művei*, 67.)

Mármost én nem akarom magát útleírásokkal mulattatni, tehát csak ott folytatom, hogy az oroszánles helyéül a Kalib-oázist választottuk ki. Tudja maga, mi az oázis? Nem. No, hát csak hallgassanak nekem a költők. Egy csomó otromba tevenyom, amelyekből valami sárga piszkos vízfőle fakad, egyetlen szál vedlett pálma, olyan, mint a tollveregető porseprő, meg egy csomó élősd, kapaszkodó növényproletár, aki még a homoknak is ki tudja szívni a levét. No, hát ez a híres oázis. (*Uo.*, 85-86.)

Az elsődleges narrátorhoz intézett retorikus kérdés technikájával a későbbi szövegváltozat még egy alkalommal él, szintén alaposan kibővítve az első változat vonatkozó szöveghelyét:

Gyönyörű éjszaka a Szaharán! Amint ott feküdtünk a földön, elcsendesedett körülöttünk minden. (Uo., 68.)

Ott feküdtünk a hideg, szinte fogvacogtató afrikai éjszakában, amelynek a levegője csípte a hátunkat, míg a forrón maradt homok szinte sütögette a gyomrunkat. A sivatag közepén.  
Tudja maga, hogy mi az a sivatag? Nem. No, hát arról is hallgassanak nekem a költők, mert úgysem tudják megmondani, ha megpukkadnak is az erőlködéstől. (Uo., 86.)

Az elsőként citált részletet a szereplői elbeszélő rövid metanarratív kommentárral vezette be. A retorikus kérdéshez hasonlóan később ezt a megoldást is megismétli: „Mármost megint nem szolgálok útleírással, és nem mondom el, hogy hogyan cipeltek fel Gedámeszen keresztül Tripoliszba.”<sup>242</sup> A másodlagos narrátor ilyen megnyilvánulásainak az ad különös jelentőséget, hogy világosan jelzik a szereplő elbeszélői mivoltára eső hangsúlyt, melynek erősödő nyomatéka teszi lehetővé Trivulzio alakjának művész-metaforává formálását.

Az előadásmód nyelvi humorára az a megoldás is felhívja a figyelmet, hogy az első változatban éppen csak megemléített arab alakját<sup>243</sup> a második változat rendre az olvasó elé idézi, hogy a figura hangképzésére tett megjegyzésekkel újra és újra komikus elemet vigyen a narrációba:

Még egy arabot vettünk magunk mellé, aki **néha krárogott meg buffogott, és azt beszédnek nevezte.**<sup>244</sup>

Sárga volt még az arabnak a különben szürkésfehér arca is. Olyan sárga, hogy megkérdeztem tőle, miért sápadt? **Valamit kurrogott vissza**, amiből csak annyit értettem ki, hogy fél.

– Mitől fél?

– Majd meglátja – **köhögött vissza** az arab, aki legalább százszor volt már oroszlánlesen.<sup>245</sup>

De még ki sem tudtam mondani a rövid kérdést, amikor összeomlott a megelevenedett homoktorlasz, mögöttem pedig **az arab siránkozó röffenéssel emelkedett fel** és ugrott kettőt hátrafelé.<sup>246</sup>

<sup>242</sup> Uo., 87.

<sup>243</sup> „Mindössze öten voltunk, három arabs bennszülöttet béreltünk csak kísérőnek.” (Uo., 67.)

<sup>244</sup> Uo., 85.

<sup>245</sup> Uo., 86.

<sup>246</sup> Uo.

A fejemet az **a harákoló barom**, hogy magasabban legyen, odaágyazta a döglött oroszlán sörényes nyakára...<sup>247</sup>

Annak, hogy a betoldások ellenére a szöveg terjedelme csupán két bekezdéssel nőtt meg, az a magyarázata, hogy a kalandos események leírása ezzel párhuzamosan megrövidült.<sup>248</sup>

A most bemutatott elmozdulások még látványosabban érvényesülnek az olyan novellák esetében, melyeknek második változata később bekerült a *Trivulzio kalandjai* ciklus darabjai közé. A *Trivulzio szeme* (1905) előzménye, *A félszemű ember* (1904) a Bácsország lapjain csupán két hasábot tesz ki. Az elbeszélőkedv és az anekdotikus modor fokozott érvényesülésének következményeként A Hétben a történet második kidolgozása már öt hasábra rúg, ráadásul a hasábok itt 10 sorral hosszabbak. A második szövegváltozat terjedelme tehát mintegy háromszorosa az elsőének, ami a narratív nyelv kvalitásait előtérbe helyező elbeszélői modor mellett a szituáció, a Trivulzioval történt találkozás részletező bemutatásának, valamint a szereplői elbeszélő terjedelmes jellemzésének tudható be. Az elbeszélőkedv fokozódása tehát együtt jár az elsődleges és a másodlagos narrátor familiáris kapcsolatának hangsúlyozásával, valamint a Trivulzio személyiségére irányuló elbeszélői figyelem fokozódásával. Mindez elmondható *A felrobbant sziget* (1907) és *Bambuan katasztrófája* (1907) viszonyáról is.

A nyelvi megformáltságra nemcsak az előszót utánzó előadásmód irányítja rá az olvasó figyelmét, hanem a szellemesség, a szójáték, a nyelvi humor is. Az elbeszélői modornak ezzel a később egyre fontosabbá váló alkotóelemével már *Az oroszlán* (1904) szövegében is találkozhatunk: „Nem fognak, hanem körömnnek a helye ez itt, mert az oroszlán nem kutya, hanem – macska.”<sup>249</sup> A szöveg irodalmi megalkotottságát hangsúlyozó szójáték szerepének növekedését jól szemlélteti *A sapkaszél* (1905) című elbeszélés, amelynek központi szerkezeti eleme egy homonímia: ez az alakzat köti össze egymással a keretelbeszélést és a befoglalt történetet. Figyelemre méltó, hogy az átkötést a novella Amanchich Metell leleményeként mutatja be, tehát őt ruházza fel a szójáték-alkotás nyelvi képességével, ami ismét csak elbeszélői szerepkörének hangsúlyozásaként értelmezhető, azaz határozottan a korábban említett költő-szerep felé mozdítja alakját. A szójáték középpontba helyezésének jelentőségén az sem változtat, hogy felvezetése kissé kimódoltnak hat:

<sup>247</sup> *Uo.*, 87. (Valamennyi kiemelés tőlem származik.)

<sup>248</sup> Cholnoky a történetet egy másik változatban is feldolgozta, *Ain-Holofra* (1906) címmel, amely a félelmetes, egzotikus kalandot állítja középpontba. Ebben a szövegben azonban semmiféle szövegszerű nyom nem utal arra, hogy az elbeszélő Amanchich lenne. 1906-ra a Trivulzio-történetek elbeszélésmódja már kialakult. Az 1905 után keletkezett Trivulzio-novellák főhősüket sokkal inkább elbeszélőként, mint kalandorként állítják elének. Ez a novella ettől a tendenciától eltérően a kalandra helyezi a hangsúlyt, ezért nem illeszkedik a Trivulzio-szövegek közé. Az autodiegetikus narrátor nevének elmaradása ezért a szöveg önértelmező gesztusaként is értelmezhető,

<sup>249</sup> *Ősszegyűjtött művei*, 67.

– Tudja, szinyore – mondta –, az elbeszélésre sokszor a legkülönösebb ötlet adja a megindítást. Éppen ma, amint lent csavarogtam a kikötőben, jutott eszembe, hogy a sapkám meglehetősen viharvert. Sok jó és rossz napot élt már velem az öreg.

És levette a sapkáját, amelynek jellemzésére elég egyszerűen annyit mondanom, hogy botrányos volt. A teteje még csak megjárta volna, de a széle! Részben csak a zsír tartotta össze már, részben minden zsír ellenére is rongyos volt.

– Hm – mondtam – valóban, ez a sapka különös, főképp a széle.

– Igen ez a sapkaszél – igazolta szavamat Metell –, ez a sapkaszél valóban rossz. De tudja, hogy van ennél a sapkaszélnél még sokkal rosszabb sapkaszél is?

Abbeli véleményemet fejeztem ki, hogy az lehetetlenség.

– Lehetetlenség? – fortyant fel Amanchich. – Ilyent csak az az ember mondhat, aki még soha a Malakka-szoroson nem hajózott keresztül.

– Miért? A Malakka-szorosban olyan rossz sapkát viselnek az emberek? – kérdeztem én.

– Nem – felelte Metell diadalmasan –, hanem azért, mert a Malakka-szorosban szokott tavaszi és őszi napéjegyenlőségkor jelentkezni a viharoknak az a legkellemetlenebb faja, aminek sapkaszél a neve. Máshol is van sapkaszél, de sehol nem olyan kellemetlen, sehol (hogy szójátékot csináljak) nem filcöl úgy a hajósokkal,<sup>250</sup> mint Malakka félszigete alatt, ott a tengerszorosban.<sup>251</sup>

A szereplői elbeszélő szójátékalkotó kedvének aláhúzásaképpen rövid metanarratív reflexióval kísérve mintegy harmadik hatványra emeli a szójáték használatát: nem csupán az elbeszélés strukturális kapcsoló elemeként alkalmazza, hanem a középpontba állított szójáték felvezetése során újabb szójátékkal él, amire egy rövid, metanarratív kommentár erejéig nem mulasztja el fölhívni hallgatója figyelmét. A Trivulzo-novellákban az anekdotikus modor előtérbe kerülésével párhuzamosan a szójáték és a nyelvi humor szerepe is látványosan megnövekedik.

### *Anekdotikus beszédmód és hangsúlyozott fiktitivás (Trivulzio kalandjai)*

Annak feltételezését, hogy a *Tammúz* kötet Trivulzio-korpusza megszerkesztett ciklusként értelmezhető, több megfontolás is indokolja.<sup>252</sup> Közismert, hogy Cholnoky mindössze négy Trivulzio-novellát vett fel ebbe a gyűjteménybe, holott 1910-ben az Amanchich-szövegek

<sup>250</sup> A filcöl szó révén megvalósuló szójáték abban rejlik, hogy a sapka, kalap gyakran nemezből vagy más néven filcből készül. Az ige itteni jelentése a hajósok sapkaszél általi meggyötrésére utal. A filcet ugyanis megnedvesített fonalak összepréselésével, mechanikus összenyomásával készítik. A viharban az eső áztatja, veri a hajósokat, a sapkaszél meggyötri, összetöri őket, ahogy a filcet a sapkakészítők.

<sup>251</sup> *Összegyűjtött művei*, 79-80.

<sup>252</sup> Virág András joggal hívja fel a figyelmet arra, hogy novelláskötetei közül egyedül a *Tammúzt* állította össze maga Cholnoky. (VIRÁGH, *I.m.*, 78.) A kötet részét képező *Trivulzio kalandjai* ciklust szerkezetét tehát Cholnoky alakította ki.

száma már elérte a tizennyolcat.<sup>253</sup> Ha a szövegváltozatokat nem vesszük figyelembe – ami megkomponált ciklus feltételezése esetén kézenfekvő –, tizenhárom elbeszélésből válogathatott a szerző a kötet összeállítása idején. Ha tovább szűkítjük a kört, és az 1905 előtt közreadott, rövidebb terjedelmű, a cselekmény fordulatosságát egyértelműen az előadásmód elé helyező, a narrációban az elbeszélőkedvet kevésbé érvényesítő szövegektől is eltekintünk, még mindig marad hét olyan novella, amelynek egyike sem tekinthető zseninek. Ennek ellenére *A sapkaszél* (1905), *A farkas* (1908) és az *Amanchich Filippo kalandjai* (1909) kimaradt a kötetből. Magyarázatként több lehetséges szempont is felmerülhet. *A sapkaszél* a kissé kimódolt szójáték, valamint a természeti jelenség némiképp ismeretterjesztő cikkekre emlékeztető, tudálékosnak ható előadása miatt valóban nem éri el a legjobb Trivulzio-szövegek színvonalát. Az *Amanchich Filippo kalandjai* a *Trivulzio szeme* szövegében is megjelenő epizódot, a kormányozható léghajó történetét adja elő az ott olvashatónál részletesebben kidolgozott cselekménnyel. Annak érdekében, hogy a kompozíció elkerülje a nyilvánvaló ismétléseket, a szerzőnek döntenie kellett, melyiket közli. A megkomponált ciklus egyik ismertetőjegye éppen az lehet, ha a kiválasztott novella jobban illeszkedik a szövegegyüttes egészébe, mint a kihagyott darab. Az ismétlődés elkerülésénél is fontosabb azonban, hogy a *Sapkaszél* és az *Amanchich Filippo kalandjai* ugyan nagyobb hangsúlyt fektet az elbeszélő nyelv kvalitásaira, mint a korai Amanchich-szövegek, de az élőszó imitációja terén egyik sem éri el a kötetbe felvett szövegek színvonalát. Az előadásmód kevésbé komótos, a cselekmény előadása ütemesebb, összességében az elbeszélés a kaland izgalmát az előadásmódnál hangsúlyosabb hatáselemként kezeli. Amanchich Filippo/Metell elbeszélői képességei ugyan nem lebecsülendők, de kalandor szerepköre még láthatóan fontosabb epikai funkcióval bír, mint előadói tevékenysége.

Az elmondottak alapján felvethető, hogy az Amanchich-elbeszélésekben a névadás egyfajta metanarratív funkcióval bír. A szereplői elbeszélő neve ugyanis arra vonatkozó utalásként értelmezhető, hogy az adott novellában milyen típusú narrációra számíthat az olvasó. A Filippo-novellákban a elbeszélés nyelvi teljesítménye kisebb vagy nagyobb mértékben a cselekmény által keltett izgalom alá rendelődik, míg a Trivulzio-történetekben az elbeszélő nyelv kvalitásai sokkal határozottabban jutnak érvényre. A Trivulzio név mintegy előre jelzi az olvasó számára, hogy a főhős elbeszélőként még annál is nagyobb figyelmet érdemel, mint az

<sup>253</sup> Megjelenésük sorrendjében: *Császárságom története*, *Császárság az óceánon*, *A tigris*, *Az óceánkirály*, *A viharlátó*, *Az oroszlán*, *Különös halak*, *Az elefánt*, *A félszemű ember*, *Trivulzio szeme*, *A sapkaszél*, *A felrobbant sziget*, *Bambuan katasztrófája*, *A sárga nagyúr*, *A farkas*, *Amanchich Filippo kalandjai*, *Taddeusz lovag vacsorája*, *A máltai láz*. (A *Skabievsky lovag vacsorája* csak címében tér el a *Taddeusz lovag vacsorájától*, így ezt nem tekintem külön szövegváltozatnak, az *Ain-Holofrát* pedig nem tartom Amanchich-elbeszélésnek.)

általára előadott történet szereplőjeként. A névadás metanarratív funkciójának feltételezését támasztják alá *A felrobbant sziget* és a *Bambuan katasztrófája* publikálásának sajátos körülményei. Jelenlegi ismereteink szerint a két novella első megjelenésének időpontja nagyon közel esik egymáshoz, mindössze 20 nap telt el a kettő publikálása között. *A felrobbant sziget* a Tolnai Világlapja 1907. március 17-i,<sup>254</sup> a *Bambuan katasztrófája* a Vasárnapi Újság április 7-i számában látott napvilágot.<sup>255</sup> Míg *A félszemű ember* és a *Trivulzio szeme* főhősének eltérő keresztnévét akár a két novella publikálása között eltelt idővel is kapcsolatba hozható, ebben az esetben a közeli megjelenés ezt a magyarázatot valószínűtlenné teszi. *A felrobbant sziget* a kalandra épülő Amanchich-elbeszélések kiforrott változatát képviseli. Nincs benne semmi a korai Filippó-történetek olykor még ingadozó formaérzékéből, professzionális munka, amelyben nem találni gyengén sikerült megoldást. A két változat egyszerűen két műfajt képvisel: *A felrobbant sziget* a szórakoztató, kalandos történetre vágyó közönség igényeit igyekszik kielégíteni, míg a *Bambuan katasztrófája* a szórakoztatást az irodalomra és a művész-szerepre vonatkoztatott reflexióval ötvözve több szinten olvasható szöveg hoz létre. A Trivulzio név olyan metanarratív jelzésnek fogható föl, amely ennek a rétegzett elbeszélésmódnak mintegy az emblémájaként funkcionál.

Éppen ezért szembetűnő *A farkas* kihagyása a ciklusból, hiszen rangos helyen, a Nyugatban jelent meg, előadásmódja pedig az elbeszélőkedvet határozottan érvényre juttató narratív technikát mutat, amit a Trivulzio név választása is szignálként jelez. A novella mellőzésében szerepet játszhatott, hogy a beékelte elbeszélés felvezetése körülbelül olyan terjedelmű, mint a *Trivulzio szeme* esetében. Az elsődleges elbeszélő viszonylag részletesen tér ki rá, hol szokott találkozni barátjával, majd egy egész bekezdést szentel arra, hogy leírja Trivulzio külsejét. A találkozás előadása az alak bemutatásaként hat, azaz olyan funkcióval bír, amely a *Trivulzio szeme* szövegében is fontos szerepet kap. Egy jól komponált ciklusban aligha szerencsés a főhőst kétszer is bemutatni az olvasónak, feltéve, ha a jellemzés eltérő volta nem valamilyen (pl. az alak önidentikus voltát megkérdőjelező) narratív játék része. Jelen esetben azonban nincs erről szó, a két jellemzés nem mond ellent egymásnak, így mindkettő szerepeltetése egyazon ciklusban felesleges ismétlés lett volna.

A ciklus kompozíciójára nézve korántsem érdektelen kérdés, hogy a korpusz belső koherenciája szempontjából tekintve szerencsés döntésnek mutatkozik-e a *Trivulzio szeme* előnyben részesítése a három évvel később született *A farkassal szemben*. Továbbá az is megfontolás tárgyát képezheti, hogy a szerző miért nem élt a húzás lehetőségével, hiszen a

<sup>254</sup> Tolnai Világlapja, 1907. március. 17. 481-482.

<sup>255</sup> Vasárnapi Újság, 1907. április 7. 272-274.

hosszas bemutatás kihagyásával a fent jelzett ismétlés elkerülhető lett volna. Megítélésem szerint Cholnoky döntése erősítette a ciklus belső kohézióját. Ennek okát elsősorban abban látom, hogy *A farkas* szövegében nem találunk utalást a másodlagos elbeszélő korlátozott szavahihetőségére, ami Cholnoky prózafelfogásának összefüggésében azt jelenti, hogy a novella szereplői narrátora kevésbé alkalmas arra, hogy a költő, a művész metaforájává váljon. Bár Trivulzio szólamára jellemző az elbeszélőkédv, a narrátor nem tesz célzást arra, hogy a született művészt látna benne. Jóllehet Trivulzót előadásmódja remek elbeszélőnek mutatja, alakjának a novella mégsem ezt az oldalát állítja előtérbe. A Filippo-történetek kapcsán már szó esett róla, hogy azok sokkal inkább a szereplő kalandjaira, mint elbeszélői tevékenységére irányítják a figyelmet. Ebben a novellában ennek a struktúrának módosult változatával találkozhatunk: a narratív nyelv kvalitásai ugyan képesek magukra irányítani a figyelmet, azonban az elbeszélés ennek ellenére a kalandor szerepet némiképp hangsúlyosabbá teszi az alak elbeszélői szerepkörénél. Az állatok és emberek torkát átharapó, farkasemberré változott Eurothon Árkádit végül Trivulzio winchestere teríti le:

Csak annyit mondok, hogy az egész szigeten az enyém volt az egyetlen Winchester puska. A többi eltalálhatja. A fejedelem mellém adta a négy katonát, hazakergette a falusiakat, mi pedig csöndes ballagással indultunk meg utánuk. No, hát azután arról az utolsó estéről sohasem feledkezem meg. Tudja, az egy Böcklin-kép lehetett, amint én ott álltam lesben a sövény alatt. Felbukkant a hold és fehér fénye egészen feketére festette a falu ciprus-erdejét. Olyan volt az erdő, mint a korom, és mint valami klasszikus márványszobor, hófehéren bukkant elő belőle úgy tizenegy óra tájt Árkádi. Fantasztikus, hisztérikus mozdulatokkal, mezítelenül jött lefelé a gyöpön, egyenesen a puskám csöve elé. Szegény fiú! A Winchester nem szól nagyon hangosan, de ő még azt a halk pukkanást sem hallotta már, mert az arcára bukfencezett. Tudja, akit homlokon találnak, az előre esik, és tüstént meghal. Én pedig egészen pontosan az orra nyerge fölött találtam el. Mert hogy a félszemű ember sokkal jobban tud célozni, mint akinek mind a kettő megvan. És tudja, hogy az én balszemem jóféle csehüveg... No, ígyuk ki még ezt a kis Aubertint.<sup>256</sup>

A szereplői elbeszélő előadásában nincs nyoma annak, hogy a ciklus darabjaihoz hasonlóan játékos öniróniával utalna saját elbeszélésnek megbízhatatlan voltára. A szereplői szólam elhallgatása után az elsődleges elbeszélő nem veszi vissza a szót, így elmarad a kételkedésnek a ciklus darabjaiban megszokott explicit jelzése is, ahogy korábban sem található erre utalás elbeszélés első szintjén. A zárlat Trivulzio kalandor voltát tehát elbeszélői tevékenysége elé helyezi, azaz inkább saját narratívájának szereplőjeként, mint előadójaként állítja az olvasó elé. A ciklus novelláiban ezzel szemben rendre megkérdőjeleződik Trivulzio szavahihetősége,

---

<sup>256</sup> *Összegyűjtött művei*, 18.



elbeszélői szerepköre pedig mindig hangsúlyosabb kalandor mivoltánál, hiszen a történetekkel kapcsolatban folyton felmerül a nagyotmondás gyanúja, míg előadói képességei magukért beszélnek. A ciklus tartja magát az alak első novellában felvázolt pozicionálásához, amennyiben Trivulziót elsősorban „költőként” állítja az olvasó elé.

Mielőtt rátérnék a ciklust alkotó négy novella belső összefüggéseinek bemutatására, egy további szempont felvetése is szükségesnek látszik. A ciklus kompozícióját értelmezve nemcsak a válogatás kérdése tűnik fontosnak, hanem a szövegek sorrendje is. A novellák ciklusbeli helye ugyanis nem esik egybe első közlésük (így vélhetően keletkezésük) kronológiájával. A kezdő darab véglegesnek tekinthető szövegváltozata 1905-ből való, ebben az esetben a keletkezés időrendje és a kötetbeli sorrend megfelel egymásnak. A *Taddeusz lovag vacsorája*, illetve *A máltai láz* ugyancsak keletkezésük sorrendjében szerepelnek a ciklusban. Előbbit még *Skabieszky lovag vacsorája* címmel jelentette meg Cholnoky A Hét 1909. március 28-i számában,<sup>257</sup> utóbbit 1909. október 31-én publikálta ugyanitt. Egészen más a helyzet azonban a *Bambuan katasztrófájával*, melynek első változata 1907-ben jelent meg. A ciklus másodikként keletkezett darabja tehát a kompozíció lezárásának funkcióját kapta. Ha magyarázatot keresünk a ciklusbeli sorrend kérdésére, az alábbi hipotézis fogalmazható meg: a szövegek *Tammúz*-beli egymásutánját elsősorban az határozza meg, hogy az egymást követő novellák egyre nyilvánvalóbbá teszik a Trivulzio előadásában hallott történetek valóságtartalmának kétségeségét. A ciklus irodalom-értelmezésének ismeretében akár úgy is fogalmazhatunk, hogy egyre explicitebbé teszik a szereplő művész-jelkép voltát. Az első három darab esetében az építkezésnek ez az elve megfelel a keletkezés sorrendjének: a később keletkezett novella a kitaláltságot is határozottabban jelezte. Amikor azonban a kronológiai sorrend és a fikcionalitás mértéke által kirajzolt fokozásos szerkezet nem esett egybe egymással, az utóbbi szempont bizonyult erősebbnek. Ha a fikcionalitást legszembetűnőbben érvényesítő *Bambuan katasztrófája* keletkezésének sorrendjében került volna a ciklusba, ez a megoldás fölszámolta volna a folytonos fokozásra épülő kompozíció lehetőségét, hiszen a fikcionalitás legkevésbé nyilvánvaló jelzését annak leglátványosabb formája követte volna.

A *Trivulzio szeme* című novella a bevezetés szerepét tölti be a ciklusban. Az elsődleges elbeszélő beszámol Trivulzióval való megismerkedésének történetéről, felidézi néhány korábbi találkozásaikat, majd három bekezdésnyi terjedelemben jellemzést ad hőséről. Ennek a néplélektanra alapozott (némelykor talán kissé tudálékosnak ható), leírást és kommentárt váltogató felütésnek hangsúlyos eleme a lágyság és a pózolás, a „mesemondás” és az

<sup>257</sup> Virágh András egyébként igen alapos bibliográfiája ezt a megjelenést nem tünteti fel. (Vö. VIRÁGH, *I.m.*, 76.) Később a szerző explicit módon is kijelenti, hogy a *Taddeusz lovag vacsorája* csak egyszer jelent meg. (*Uo.*, 80.)

egyszerűség, az elkalandozás és a tárgyszerűség kettőssége. Az irodalmi műfaj említése, valamint az elbeszélőkedvre tett utalás már önmagában is kapcsolatot teremt Trivulzio alakja és a művészet között.<sup>258</sup> A költő szerepének sugalmazásához hozzájárul a főhős kontemplációra hajló kedélyének, valamint alkohol iránti vonzalmának említése is.

Cholnoky publicisztikájának és kisprózájának visszatérő eleme az a meggyőződés, hogy a tehetség, az érzékenység, az alkotás képessége, valamint az alkoholfogyasztás összefügg egymással.<sup>259</sup> Az a nézet, mely szerint a kivételes embernek, az érzékeny művésznek szüksége van a tudatmódosító szerekre, a századforduló magyar irodalmában locus communisnak számított. A Baudelaire és a dekadencia nyomán elterjedt mámorfilozófia Ady Endrétől Kosztolányi Dezsőig sok szerző életművén hagyott nyomot, elég csak *Az ős Kajánra*, *A magyar Pimodánra* vagy a *Mák* című Kosztolányi-kötetre utalni. E Cholnokynál is rendszeresen felbukkanó elképzelés miatt Trivulzio iszákosságát a művész mivolt visszatérő jelzéseként értelmezhetjük, bár a bevezető novella elsődleges narrátora a figurának ezt a vonását kalandos, hányatott életútjából eredezteti: „Akkorra már tekintélyes és csak a muzulmán talikírás tarkaságával összehasonlítható múlt volt mögötte. A jelenébe ez a múlt úgy hatott át, hogy szeretett kissé inni. Különösen a grogot szerette, ezt a par excellence kalendorok-italát.”<sup>260</sup> Az elbeszélés első szintjén zajló cselekmény minden Trivulzio-novellában világos kapcsolatot teremt alkohol és művészet között. Trivulzio először iszik, majd belefog elbeszélésébe, ha kiürül a pohara, elhallgat, s csak akkor folytatja, ha megérkezik a következő pohár ital. Szinte olyan számára az alkohol, mint az üzemanyag: ha elfogy, nem működik tovább.

Korábban ugyancsak szóba került, hogy a *Trivulzio szeme* csupán közvetett utalások formájában sugallja a főhős korlátozott szavahihetőségét. Ilyen például Trivulzio két, fentebb már idézett önjellemző mondata, amelyek éppen a nagyotmondás tagadásával hívják fel a figyelmet a szereplői elbeszélőnek erre a jellemvonására.<sup>261</sup> Az elsődleges narrátor szerint Trivulzio „szláv beszélőképességgel és olasz fantáziával”<sup>262</sup> mondja el történeteit. A teremtő képzeletként felfogott fantáziát a művészi alkotás előfeltételeként értelmezni a romantika óta

<sup>258</sup> Az alak e három bekezdésnyi bemutatása tulajdonképpen elbeszélői attitűdjének jellemzését nyújtja. Talán szükségtelen megemlíteni, hogy *A félszemű ember* szövege az alak megrajzolásakor lényegesen kisebb hangsúlyt helyez elbeszélői szerepére. Mindössze ennyi olvasható erről: „hörpöntött egyet a dalmatinóból s örvendve, hogy beszélhet – mert szenvedélyes elbeszélő volt, így kezdett hozzá az arcán történt változás elbeszéléséhez.” (Bácsország, 17.)

<sup>259</sup> Erről részletesebben lásd. LENGYEL András, *Az „alkohol gyilkos angyala”. A narkotikumhasználat magyarázata Cholnoky Viktor írásaiban* = Uő., *Az „esthajnali csillag”. Vázlatok és adatok Cholnoky Viktorról*, Nap Kiadó, Budapest, 2015, 177-196.

<sup>260</sup> *Tammúz*, 83.

<sup>261</sup> Mindkét korábban hivatkozott szakasz csak a *Trivulzio szeme* szövegében található meg, *A félszemű ember* nem tartalmazza őket.

<sup>262</sup> *Tammúz*, 83.

irodalmi toposznak tekinthető. A fantázia hangsúlyozása ezért egyszerre jelzi a másodlagos elbeszélő művész voltát és – ezzel szoros összefüggésben – az általa előadott történetek kiszínezésére való hajlamát. A *Trivulzio szeme* elsődleges narrátora még nem látszik kétségbe vonni, hogy a hallott események megtörténtek – ha nem is egészen úgy, ahogy Trivulzio elbeszéli őket. Inkább csak azt gyanítja, hogy barátja mindig igyekszik jobb színben feltüntetni magát, mint ahogy az események idején viselkedhetett. Trivulzio camortelhai császárságának, majd léghajós kalandjának történetét így kommentálja:

Mindezt az akkor való találkozásunkkor úgy mondta el nekem, mint ahogy például én mondanám el egy fogam kihúzásának a történetét, vagy ahogy más elmondja az esetét, amikor a komfortáblí egyik kereke eltörik alatta. Nemes egyszerűséggel, de azért mégis úgy, hogy a saját bátorsága és lélekjelenléte lehetően kitűnjék.<sup>263</sup>

A nyitó novella elsődleges narrátora tehát a történés és annak elbeszélése között csupán annyi távolságot feltételez, amennyi a dicsekvésből következő túlzásból fakad.

A ciklus második darabja, a *Taddeusz lovag vacsorája* sokkal határozottabban és kiterjedtebb módon veti fel Trivulzio korlátozott szavahihetőségének kérdését. A beékelt elbeszélés arról számol be, hogy a pénz nélkül tengődő Skabieszky Taddeusz lovagnak Trivulzio egy alkalommal rendszeres jövedelmet ígér. A lengyel elfogadja az ismeretlen tartalmú „üzleti” ajánlatot, s csak akkor döbben rá, hogy mi lesz a feladata, amikor egy Isten háta mögötti cirkusz porondján az arcába vágnak egy eleven tyúkot, miután előzőleg cipőpasztával gondosan feketére mázolták.<sup>264</sup> A még mindig értetlenkedő Taddeuszt Trivulzio egy vasdoronggal bordán szúrja, hogy ordítását hallva a publikumban minél hitelesebben keltse a tomboló vadember képzetét, majd az eleven tyúkra mutatva ezt az egyszerű instrukciót adja: „Edd meg!” Az kiéheztetett Taddeusz egy héten át minden este egy-egy nyers tyúkot fal fel a közönség teljes meglegedésére. Miután a nagyérdemű megunta a mutatványt, járandósága kifizetését követően az igazgató elbocsátja a lengyelt, aki vacsorára invitálja Trivulziót. A lovag hosszan válogatott az ételekben, majd „megrendelt a meglehetősen piszkos kezű pincérnél egy főtt tyúkot. Egy egész tyúkot, és azután utána kiáltott a pincérnek, hogy nem kell ám azt az

<sup>263</sup> *Uo.*, 85.

<sup>264</sup> A cselekmény szoros kapcsolatát a magyar anekdotikus hagyománnyal jól mutatja, hogy Mikszáth Kálmán *Anekdóták* címen közreadott kötetének egyik darabjában hasonló cselekményelemek találhatók. A bolondos báró minden nap fagylaltot ebédel, egyebet csak nyers foglyot eszik, s az alkalmazásába lépő ügyvéd is ennek az étrendnek az elfogadására kényszerül öt napon át. Ekkor Pestre utaznak, ahol az elszegényedett bárónak végre sikerül jövedelemforrást találnia. Batty az állatszeliidítő ugyanis húszezer forintot ígér annak, aki a cirkuszban besétál az oroszlán ketrecébe. A báró terve szerint mindketten bemennek majd, természetesen ő megy hátul, mert köztudott, hogy az oroszlán mindig a hátul állót támadja meg. Kupeczky azonban nem él a nagyszerű lehetőséggel, másnap reggelre kereket old. (Vö. MIKSZÁTH Kálmán, *Anekdóták II*, Budapest, Révai, [1917], 85-90.)

állatot nagyon keményre megfőzni.”<sup>265</sup> A történetet e fordulatainak hallatán az elsődleges narrátor a tőle megszokottól eltérő módon viselkedik: kifakadásával megszakítja Trivulzio előadását, és határozottan kétségbe vonja, hogy ez a jelenet valóban lejátszódott volna:

– Hallja, Trivulzio – szóltam ekkor közbe szinte indulatosan. – Én magának sokat elhiszek, de ezt már igazán nem hiszem el. Maga most csak azért mondja, hogy Skabievsky tyúkot rendelt vacsorára, hogy az elbeszélésének valami csattanós véget adjon. Igaz?<sup>266</sup>

Az elsődleges elbeszélő megszólalása Trivulziót olyan elbeszélőként állítja elénk, aki nem csupán a nagyítás, a hiperbola eljárásával, hanem ennél sokkal látványosabb fikcionáló aktussal is él: megváltoztatja a történetet cselekményét, mégpedig annak legfontosabb pontján. Trivulzio a csattanó kedvéért végérvényesen lemond arról, hogy története valószerűnek hasson. Az elbeszélés az esztétikai hatás érdekében látványosan szakít a „megtörtént történet” fikciós sémájával, és a saját fikcionalitását hangsúlyozó narratívát választja. Természetesen az elsődleges elbeszélő (látszólagos) felháborodása nem az implicit szerzőé, hiszen a novella éppen azt a meggyőződést viszi színre, hogy az igazi elbeszélő művészet felfüggeszti a referencialitást, s nem az elbeszélés valóságtartalmát, hitelességét, hanem megalkotottságát tartja szem előtt. Trivulzio válasza, amelyben visszautasítja a „vádát”, tovább folytatja a valószerűség igényének látszólagos fenntartása és az egyre hihetlenebb cselekményfordulatokat alkalmazó történetmondás kettősségeként jellemezhető narratív játékot: „Nem igaz. Mert először is az ember a szokás rabja, és egy hét alatt még a nyers tyúkhöz is hozzászokik, másodszor pedig nem ez az elbeszélésemnek a vége.”<sup>267</sup> Trivulzio két érvet is mozgósít, amelyek mindegyike Taddeusz lovag sajátos rendelését hivatott hitelesíteni. Ez első érv egy olyan életbölcesség, amelyet a másodlagos elbeszélő kiforgat eredeti jelentéséből, hiszen egy hét túlságosan rövid idő a megrögzött szokások kialakulásához. Másrészt Trivulzio nagyvonalúan elfeledkezni látszik arról, hogy Taddeusz nem jószántából, hanem kényszerűségből evett eleven tyúkot egy álló héten át, így az általa említett szentenciával könnyedén szembeállíthatók olyan bölcs mondások, melyek a lovag helyzetéhez sokkal inkább illenek (pl. A változatosság gyönyörködtet.; Jóból is megárt a sok.; Semmit se túlzottan! stb.).

Az első érv tehát igencsak gyöngye lábakon áll, a történet végére hivatkozó második azonban ezen is túltesz. Trivulzónak ez az ellenvetése azt sejteti, hogy a fenti cselekménymozzanatnál sokkal valószínűbbnek ható esemény zárja majd a történetet.

---

<sup>265</sup> *Tammúz*, 111.

<sup>266</sup> *Uo.*

<sup>267</sup> *Uo.*

Elbeszélésének zárlata azonban határozottan más irányba fordul, megtudjuk, hogy Taddeusz beleszeretett a cirkusz óriásnőjébe, a 18 pud (kb. 295 kg) súlyú Esztellába, akivel már el is tervezték a szökést. A lovag egy ponyva alá húzódva várja szerelmesét, a hölgy meg is érkezik, majd ráül a ponyvára, aminek folyományaként Skabieszky Taddeusz nyomban jobb létre szenderül. A másodlagos elbeszélő tudatosan provokálja hallgatóját, az elsődleges narrátort (a szerző pedig az olvasót). A szereplői elbeszélő valószínűbb befejezést anticipál, de csak azért, hogy véletlenül se feleljen meg az így ébresztett befogadói elvárásoknak. Ha lehet, a korábbiaknál is hihetlenebb cselekményelemmel folytatja elbeszélését, majd a játékos provokáció elbeszélői stratégiájának jegyében mindezt az ismétlés alakzatával is megfejezi. Trivulzio megjegyzi, hogy a hölgy bánatában vízbe akarta ölni magát, de testi paramétereinek miatt képtelen volt elmerülni. (Köztudott, hogy a zsír lebeg a víz felszínén.) Taddeusz lovag szokatlan temetése azonban minden korábbi képtelen mozzanaton túltesz:

Szerencsére abban az időben nagyon forró nyár volt Bregovica körül, s a föld a tó partján megrepedezett. Boldog emlékü barátomat belecsomagoltuk egy árkus pakolópapirosba, szépen körülkötöttük, azután belecsúszattuk egy ilyen hasadékba.<sup>268</sup>

A történet ilyen befejezése után az olvasót aligha éri váratlanul a szereplői elbeszélő metafikatív önkomentárja: „Tudja, hogy sohasem szoktam hazudni, ez a történet is igaz, hiszen még most is hull a könnyem szegény Skabieszky barátomért.”<sup>269</sup> A fent jelzett játékot – melynek lényege a hallgató tréfás provokálása, a hihetetlen fordulatok kiváltotta befogadói elképedés felett érzett öröm és a cselekmény megtörtént eseményként való elfogadtatásának színlelt igénye – a zárlat tehát tovább fokozza. A másodlagos elbeszélő éppen bizonykodásával hívja fel a figyelmet a történet kitalált voltára, hangsúlyozott fikcionalitására. Végül az elsődleges elbeszélő zárja le a novellát, akinek szólama ugyancsak bekapcsolódik a játékba. Első mondatával megerősíteni látszik Trivulzio szavait, de csupán azért, hogy a másodikkal megkérdőjelezze: „És valóban: az üres grogos pohárba nagy, kövér könnyecsepp hullott. Trivulzióknak abból a szeméből, amelyik üvegből volt.”<sup>270</sup> A novella szövege nemcsak az elsődleges narrátor korábban idézett közbeszólásakor, hanem utolsó mondatával is lényegesen határozottabban jelzi Trivulzio történeteinek valószínűtlen voltát, hangsúlyozott fiktivitását, mint a ciklus első darabja.

Mivel a kitaláltság az implicit szerző nézőpontjából tekintve az elbeszélés, illetve tágabb értelemben az irodalom lényegi sajátosságának mutatkozik, aligha véletlen, hogy a *Taddeusz*

---

<sup>268</sup> *Uo.*, 113.

<sup>269</sup> *Uo.*

<sup>270</sup> *Uo.*

*lovag vacsorája* szövegében megsűrűsödnek az irodalmi utalások, ezzel is felhívva az olvasó figyelmét az elbeszélés irodalmi megalkotottságára, mintegy folytonosan emlékeztetve arra, hogy irodalmi szöveget olvas. A lengyel lovag egy jól ismert irodalmi szerepkör folytatója, a *Beszterce ostromában* is megjelenített ingyenélő megfelelője, akinek lengyel volta alatt nem etnikai hovatartozása, hanem „foglalkozása” értendő. Ennek a minden bizonnyal ál-lengyel figurának a keresztnéve Taddeusz, akárcsak a romantikus lengyel nemzeti eposz (*Pan Tadeusz*) címszereplőjének. Az elsődleges elbeszélő egy alkalommal „bús képű Skabieszky lovag”-nak nevezi, ezzel a szöveg határozott utalást tesz Cervantes *Don Quijote* című regényére. Trivulzio egyik felkiáltása pedig a *Rómeó és Júlia* paródiájaként állítja be Esztella és Taddeusz lovag románcát: „Hanem az a Sekszpir, Sekszpir! Az megint bajt csinált. Esztella olvasta Rómeó és Júliát, megéhezett a holdfényre, kiment a cirkusból, és leült – a harmat okáért – egyenesen arra a ponyvára, amelybe Skabieszky rejtőzött el...”<sup>271</sup> Esztella kudarcba fulladt öngyilkossági kísérlete Ophelia halálának körülményeit idézi – természetesen groteszkbe fordítva: Esztella majdnem 300 kiló, s nem holtan lebeg a víz felszínén, hanem élve. Maga az Esztella név is intertextuális utalásként olvasható: a *Beszterce ostromának* kiöregedett cirkuszi műlovarnőjét evokálja,<sup>272</sup> akit – a Taddeuszhoz hasonlóan szintén Don Quijote-i alakként megjelenített – Pongrácz gróf a vár úrnőjének szerepkörére szerződtetett.

A szójátékok ugyancsak az irodalmi megalkotottságot hangsúlyozzák. Trivulzio így biztatja Taddeuszt: „Nincs még veszve Lengyelország... Vagy legalább a nyele még megmaradt...”<sup>273</sup> Az első, patinás mondat történelmi kontextusa közismert: így hangzott Lengyelország felosztása után a lengyel szabadságharcosok jelmondata. Ezt a híres mondatot rímelteti rá a szöveg a „veszett fejsze nyele” szófordulatra,<sup>274</sup> ami a reménytelen helyzet, a vesztes szituáció jelölője. A második mondat tehát tökéletesen rácsfol az elsőre. A nyelvi játék egy másik szinten is alkalmazza a komikus kifordítást: a jelmondat a nemzet közösségének sorsáról beszél, ezt a kollektív tartalmat Trivulzio ironikus kontextusba helyezi, amikor Taddeusz lovag nehéz egyéni életkörülményeire vonatkoztatja. Szintén sikerült szójátékot alkalmaz a cirkuszi mutatvány leírása:

Mármost, meg kell mondanom, hogy Skabieszky lovag aznap éhesebb volt, mint szokott lenni, és éppen olyan **szomjas**, mint rendesen szokott lenni. Éhesebb, mert céltudatosan nem adtunk neki aznap semmit sem enni, **szomjas, mert a dicsőség szomjúsága** elválaszthatatlan minden igazi lengyel férfiútól. És azért: amint ott

<sup>271</sup> *Uo.*, 112.

<sup>272</sup> Már T. Tedeschi Mária is felfigyelt a Mikszáth-regény megidőzésére. (T. TEDESCHI, *I.m.*, 94.)

<sup>273</sup> *Uo.*, 103-104.

<sup>274</sup> T. Tedeschi Mária alapos katalógusát adja a novellában előforduló szójátékoknak. Az általam kiválasztott két példa nála is szerepel, csak értelmezésüket egészítettem ki.

érezte kezében **a tyúk meleg, vértől duzzadó nyakát**, látta a rángatózó, finom mellét, felébredt az étvágya, amint pedig hallotta a tapsot, felébredt benne **a dicsőség szomjazása** is. Odafordult a bregovicaiak felé, és harmadik üvöltést hallatva, leharapta a tyúk nyakát – megette az egész öreg, kimustrált szárnyast nyersen.<sup>275</sup>

Az idézett részletben a szójáték a szillepszis alakzatára, a szó szerinti és a metaforikus jelentés egyidejű mozgósítására épül. Az első mondatban a „szomjas” melléknév elsődleges jelentése dominál, mivel a korábban előforduló „éhes” párjaként az az által teremtett kontextusba helyeződik. A második mondat ezzel szemben a „dicsőség szomjúsága” szintagma révén metaforikus jelentését állítja előtérbe. A tyúk nyakának harmadik mondatban olvasható plasztikus leírása („a tyúk meleg, vértől duzzadó nyaka”) ismét a konkrét jelentés felé tereli az olvasó képzeletét, hogy a taps említésével azután újra a metaforikus értelemre irányítsa a figyelmet.

Szintén az irodalmi megalkotottságot hangsúlyozza az elbeszélői helyzet virtuóz kezelése. Ezúttal nem Trivulzio alakjának megrajzolásával indul a novella, mint a ciklus első darabja (és számos más Amanchich-elbeszélés) esetében. A megszokott megoldástól eltérően Taddeusz lovag történetének első részét nem Trivulziótól halljuk, hanem az elsődleges elbeszélőtől. Kezdetben az olvasó még abban sem lehet bizonyos, hogy a megszokott homodiegetikus narrátort hallja, hiszen ennek az elbeszélői szerepnek az első határozott jelzése csak az I. rész közepén bukkan fel:

Aki megismeri ezekről a szavakról a szólót, az most bizonyára nyájasan összerosolyog velem, aki ellenben nem ismeri meg, az jóformán meg sem érdemli, hogy megmondjam: valóban Amanchich Trivulzio, a hajós, az óceán hajdani császára, az utolsó kalandor ült ott benn a vendéglőben, és köszöntötte ilyen kellemetlen szavakkal az érkező lovagot.<sup>276</sup>

<sup>275</sup> *Uo.*, 108-109. (A kiemelések tőlem származnak.)

<sup>276</sup> *Tammúz*, 101.

Nem osztom T. Tedeschi Mária álláspontját, amelynek értelmében az olvasó egészen a II. rész kezdetéig harmadik személyűnek véli az elbeszélést. Azt a megállapítását is vitatom, mely szerint a II. rész utalása („most már nem a lovagnak, hanem nekem beszélve”) utólag arra hívja fel a figyelmet, hogy tulajdonképpen látens módon korábban is Trivulzio volt az elbeszélő. (Vö. T. Tedeschi, *I.m.*, 86.) A most citált idézet, amely az I. rész közepén olvasható, egyértelművé teszi, hogy az I. rész narrátora az elsődleges elbeszélő. Ezért az olvasó legfeljebb a hivatkozott részletig, az I. rész közepéig vélheti heterodiegetikusnak az elbeszélést. Ezen a ponton ugyanis a narrátor Trivulziót a saját és az olvasó közös ismerőseként állítja be. Másrészt a T. Tedeschi által citált részletből világosan kitűnik, hogy Trivulzio korábban a lovaghoz intézte szavait, tehát szereplőként nyilatkozott meg, míg a második alkalommal intradiegetikus elbeszélőként. Az elsődleges narrátor és a másodlagos narrátor elbeszélésmódja között előadásmódjuk anekdotikus, élőbeszédszerű jellege miatt sok a rokon vonás, de ez a többi Trivulzio-novella esetében sincs másként. Míg azonban máskor az elsődleges elbeszélő Trivulzio történeteinek továbbadását a szereplő szavainak szó szerinti idézése, az idézett monológ révén viszi végbe, addig itt az összefoglaló

Eddig a pontig az olvasó akár heterodiegetikus narrátorként is tekinthet az elsődleges elbeszélőre, az összemosolygás említésével jelenik meg a személyes ismerős szerepköre, amelyet a szakasz az anekdotikus narráció jegyében az olvasóra is kiterjeszt. Mintha az elbeszélés kedvét lelné abban, hogy olvasási stratégiájának folyamatos módosítására készíti a befogadót. Ezt a játékot az I. és a II. rész határán álló mondat virtuóz módon teljesíti ki. A szöveg módfelett szokatlan megoldással él, a fejezethatár mondatot szel ketté:

El kellene mondanom a két jó barát beszélgetésének további részleteit, de ehelyett kénytelen vagyok átadni a szót megint Trivulziónak, aki nagy határozottsággal mondta:

– Jó, hát lesz tyúk! – azután pedig

## II.

így folytatta, de vagy egy esztendővel az elmondottak után, és most már nem a lovagnak, hanem nekem beszélve, aki szokott véletleneinknek egyikénél fogva találkoztam vele:

– És lett tyúk! Haha; szegény Taddeusz, kapott tyúkot!<sup>277</sup>

A szöveg kettévágása mellett az olvasó zavarba hozását célozza az is, hogy az elbeszélői szólam idősíkot vált, méghozzá ugyanazon mondaton belül. Az „azután pedig így folytatta” tagmondat azzal téveszti meg az olvasót, hogy közvetlen utóidejűséget sugall. A befogadó úgy vélheti, Trivulzio következő mondatát olvashatja, azt a mondatot, amely ugyanakkor, ugyanazon a helyen, ugyanannak a Taddeusznak címezve hangzott el. Ezzel szemben az elsődleges narrátor kisvártatva közli, hogy Trivulzio két mondata között egy kerek esztendő telt el, s a második mondat címzettje immár nem Taddeusz volt, hanem ő maga. Ez a megoldás játékos ötletességgel és nagy hatékonysággal hívja fel az olvasó figyelmét a szöveg megalkotottságára. Annál is inkább, mivel az elbeszélés folytatja a fejezethatárok játékosan normaszegő meghúzásának technikáját. A II. és III. részt ismét mondat közben választja el egymástól:

El is mentünk egy igen jóra való kis vendéglőbe.

...Itt félbeszakítottam Amanchich Trivulziónak immár a harmadik grognál tartó elbeszélését és

---

alkalmazását választja. Az általa előadott történet-rész ezért őrizheti meg Trivulzio beszédmódjának bizonyos sajátosságait. Természetesen korántsem véletlen, hogy az elsődleges narrátor mikor adja át a szót Trivulziónak: éppen akkor, amikor Taddeusz históriájának egyre hihetlenebb, képtelenebb fordulatai következnek. Azaz megmarad az elbeszélő-páros kialakult szereposztása: az elsődleges narrátor szintén előbeszédszerű, anekdotikus előadásmódja elsősorban abban különbözik Trivulziótól, hogy nem szakít látványosan a megtörtént történet sémájával, nem teszi látványossá elbeszélésének fikatív természetét. (A fikcionalitás kevésbé demonstratív jelzései persze az ő szólamában is megtalálhatók, elég csak a rendszeresen visszatérő – mondhatni menetrend szerinti – „véletlen találkozások” sorozatára utalni.)

<sup>277</sup> *Tammúz*, 104-105.



### III.

azt kérdeztem tőle:

– Remélem, reggelig vacsoráztak?<sup>278</sup>

Ezúttal az elsődleges elbeszélő szavait bevezető idéző mondatot vágja ketté a fejezethatár. Ha az olvasó arra számít, hogy ismét idősíkváltás kapcsolódik ehhez a megoldáshoz, csatlakoznia kell. Trivulzio a vacsora elbeszélésével folytatja a történetet, tehát az események sorrendjében az előző momentumhoz a lehető legszorosabban kapcsolódó cselekménymozzanat előadásával. A III. rész Taddeusz történetének (első) csattanóját választja el a cselekmény többi részétől, azaz mintegy kiemelő funkciót tölt be. A III. és a IV. fejezet közötti határvonal hasonló szerepet kap, a vacsorát követő végkifejlet, a második csattanó kiemelését szolgálja. A két fejezet terjedelmének az előző kettőhöz viszonyított aránya önmagában is játékos gesztusként értékelhető, hiszen azokhoz képest ezek a szakaszok szokatlanul rövidek.

Az idézett részlet egy másik játékos narratív eljárással is él, a szövegszintek metalepszisszerű átlépésével. Az „itt félbeszakítottam” predikatív szintagma első szinten az elsődleges narrátor szólamához köthető, aki arról számol be, hogy Trivulzio elbeszélésének hallgatójaként annak idején megállította barátja előadását. Másrészt azonban a szerző is éppen ezen a ponton szakítja meg a II. rész szövegét, tehát a citált részlet a szerző metanarratív megjegyzéseként is felfogható. Azaz az elbeszélő szólamának szavain át mintegy a szerző is megszólal, kétértelművé alakítva a szószerkezet jelentését. Az írói közbeavatkozásnak, az írás aktusának ez a játékos jelzése ugyancsak a szöveg megalkotottságára hívja fel a figyelmet.

A ciklus következő darabja, *A máltai ház* a paralipszis eljárásának középpontba állításával vonja vissza az elbeszélés referencialitását. Bár Trivulzio szólamában már korábban is több árulkodó jel utalt elbeszélésének kétes hitelére, a novella paralipszist tudatosító zárata számolja fel végérvényesen a „megtörtént történet” fikciós sémáját követő olvasás lehetőségét. A korábbi utalások között említhető a szereplői elbeszélő nagyotmondása, amelyet – tagadó formában – fogadkozása közben ismét maga hoz szóba:

Tudja, nem szoktam minduntalan a becsületszavamat adni, de ne köpjek soha többet fehéret, ha nem igaz, hogy láttam Máltán lent az erődök alatt egy szikomórbozótban olyan szúnyogokat is, akik kamáslit viselnek. Olyan a lábuk, mint a ceruzaspóroló, főnt vastagabb, aztán újra kezdődik, de már sokkal vékonyabban.<sup>279</sup>

<sup>278</sup> Uo., 110.

<sup>279</sup> Uo., 115.

Ilyen jelzés az is, hogy a szereplői elbeszélő rögeszmeszerűen tér vissza ahhoz a gondolathoz, hogy lázat nem a maláriát terjesztő szúnyogok, hanem a hajóúton evett görögdinnye okozta, amit az elsődleges narrátor is határozottan kétségbe von. Az is felettébb valószínűtlen, hogy a világcsavargó Trivulziót magas láza közepette éppen az a kérdés foglalkoztatná, hogy a betegek kék-fehér csíkos ruhájában hogyan mutat majd az arcára. Még kevésbé hihető az a mellékesen említett esemény, hogy egy alkalommal egy tűzhányó belsejéből is megmenekült, amikor véletlenül belezuhant. Különösen a novella második cselekményegységében, Sparafucile báli invitálása kapcsán sűrűsödnek a gyanús mozzanatok. Sparafucile neve maga is a fikcionaltságot sugalló, rejtett szignál, hiszen a figura a *Rigoletto* bérnyílósának nevét viseli, ráadásul éppen olyan szövegkörnyezetben lép be a cselekmény terébe, amely szóba hozza haramia voltát. Igen valószínűtlen Sparafucile érvelése is, mellyel Trivulziót győzködi: „Magának meg már este is csak harminckilenc fokos lázat írt oda Osszita nővér a feje fölé. És ezért maga el fog jönni velem ma a bálba.”<sup>280</sup> A halottról lehúzott „báli ruha” mozzanata szintén okot adhat a kételkedésre, amit Trivulzionak hallgatója hitetlenkedését feltételező szavai is aláhúznak: „Elhiszi, nem hiszi, öt perc múlva rajtam volt a ruha [...]” Az is meglehetősen valószínűtlen mozzanat, hogy a lázas Trivulzio a kápolna tetejéről az utcára ugorva szökik meg a kórházból. Sparafucile azon kijelentése pedig, miszerint Tommasót azért küldte előre a bálterembe, hogy vakbélgyulladásos beteg lévén gyűjtsa meg a lámpákat, már az abszurd humor körébe tartozik. Az alakok párbeszéde ezt követően ki is tart a képtelenségek halmozásánál. Trivulzio panaszkodik, hogy rövid a nadrágja, de Sparafucile rögtön megtalálja a megoldást. Azt javasolja, hogy tűrje fel, mert akkor senki sem gondolja majd azt, hogy rövid. Hasonlóan érdekes javaslat a csíkos kabát hátán való összegombolásának ötlete. Az indoklás ebben az esetben sem mindennapi: „Mert akkor frakknak látszik”. Mivel a bálban nem szeretik a kórházi betegeket, Sparafucile azt javasolja, hogy ruhájukra való tekintettel mondják magukat tejesembernek.

Jól látható, hogy Trivulzio pártfogója megóvja magát a logikus gondolkodás ártalmas befolyásától. Persze mindez még sokféle magyarázatot nyerhetne Trivulzio elbeszélésében, megtudhatnánk olyan körülményeket, amelyek utólag megmagyaráznák Sparafucile sajátos viselkedését (elmebajban szenved, híres tréfacsináló stb.). Az elsődleges narrátornak a történet végét firtató kérdésére („De hát a bál? A történet vége?”)<sup>281</sup> odavetett válaszában azonban Trivulzio a ciklus minden korábbi gesztusánál határozottabban tagadja meg a valószerűséget mint történetformáló elvet:

---

<sup>280</sup> *Uo.*, 127.

<sup>281</sup> *Uo.*, 131.

Hja, kedves barátom, a bálban már nem voltam ott. Mert hajnalra hirtelen leszállt a lázam, a delíriumomat becsületes alvás váltotta fel, negyednapra meg már szélnek is eresztettek az ispotályból. Így hát a történet végével nem szolgálhatok.<sup>282</sup>

Trivulzio elbeszélése során egyszerűen elhallgatta, hogy nem azt meséli el, ami megesett vele, hanem amit lázálmban fantáziált. Az elbeszélés második szintjén elhelyezkedő autodiegetikus narrátort elbeszélése szükségszerűen két szerepkörben állítja az olvasó elé: saját történetének szereplőjeként és ugyanennek a történetnek az elbeszélőjeként. A retrospektív elbeszélői helyzet következményeként az olvasó azt várja, hogy a narrációban az utólagos, tehát elbeszélői nézőpont dominál majd, az eseményeket abból a nézőpontból és annak az utólagos tudásnak az ismeretében látjuk majd, amely a történetekre visszaemlékező Trivulzióknak már birtokában van. Természetesen egy adott narratív szövegben a fókusz sohasem teljesen rögzített, azaz a visszatekintő elbeszélés is érvényre juttathatja a szereplői perspektívát. Ez azonban általában alkalmasszerűen történik, amikor az elbeszélő utólagos nézőpontja felidézi egykori szereplői nézőpontját, vagy a beleélő előadásmód következményeként időlegesen akár azonosul is vele.<sup>283</sup> Az elbeszélői és a szereplői nézőpont tehát egyaránt érvényre juthat a visszatekintő autodiegetikus elbeszélésben, ugyanakkor az olvasó alapvetően arra számít, hogy az utólagos elbeszélői nézőpont dominanciája érvényesül majd. Az olvasási stratégiát ennél is erősebben meghatározza az a feltételezés, hogy az egykori szereplői perspektíva nem válik kizárólagossá, különösen abban az esetben nem, ha a szereplői és az elbeszélői nézőpont látványosan eltér egymástól.

Trivulzio hallgatója, az elsődleges narrátor – és vele együtt a szöveg olvasója – abban a meggyőződésben hallgatja/olvassa Trivulzio előadását, hogy az az autodiegetikus elbeszélő utólagos perspektívájából tekint vissza az eseményekre. A retrospektív elbeszélés többnyire átfogóbb rálátást tulajdonít a történésekre visszatekintő elbeszélő énnak, mint az egykori szereplő énnak. Ebben az esetben az elbeszélő többet tud, mint a szereplő, tehát a narrációt zéró fokalizáció jellemzi. *A máltai láz* szövegében a metadiegetikus elbeszélés narrátori szólamában nem található olyan utalás, amely ennek a várakozásnak a feladására hívná fel az olvasót. Trivulzio nem él az elbeszélői megbízhatatlanság jelzésének még az olyan egyszerű, önreflexív megoldásaival sem, mint az idő múlásával halványuló emlékekre, illetve az emlékezetből

---

<sup>282</sup> *Uo.*, 131.

<sup>283</sup> Az elbeszélő én és a szereplői én távolságát nem tudatosító, „naiv” elbeszélés akár azt a megoldást is választhatja, hogy egyáltalán nem reflektál szereplői és elbeszélői nézőpont különbségére, és felszámolja a távolságot az utólagos és az egyidejű fókusz között.

kiesett részletekre tett utalások.<sup>284</sup> Így az olvasó joggal feltételezheti, hogy az elbeszélő többet tud, de semmiképpen nem tud kevesebbet, mint a szereplő. A novella csattanójában leleplezett paralipszis azonban utólag feltárja Trivulzio megtévesztő elbeszélői magatartását. A beékelt elbeszélés autodiegetikus elbeszélője birtokában van annak az ismeretnek, amely szereplőként még nem tudatosulhatott benne, hogy a furcsa események valójában nem történtek meg vele, hanem csak lázas állapotában vizionálta őket. Az olvasót játékosan provokáló, megtévesztésre épülő elbeszélői stratégiája a szereplői perspektívát teszi dominánssá. Trivulzio elbeszélése a szereplői én ismereteit meghaladó tudás birtokában nem a zéró fokalizációt juttatja érvényre, hanem kitart a belső fokalizáció alkalmazása mellett, így hallgatva el egy olyan utólag megismert körülményt, amely az általa előadott történet kontextusát és értelmezését alapjaiban változtatja meg. Ez a megtévesztés azért ölt játékosan provokatív jelleget, mert egy másik határátlépést is végrehajt. Az elbeszélő számára egyértelmű, hogy szereplőként lázálmokat látott, ezt az információt azonban elhallgatja, ezért beszélgetőtársa és az olvasók a megtörtént történet sémájának megfelelően a diegetikus világ „tényeként” igyekeznek értelmezni a hallottakat mindaddig, amíg Trivulzio kaján gesztussal le nem leplezi a csalást. Az addig „ténynek” vélt események hirtelen a fantázia játékvá minősülnek át. A diegézis vonatkoztatásrendszerében valóságnak minősülő cselekményelemek fikción belüli fikciónak mutatkoznak. Trivulzio ezzel mintegy leckét adott a szöveg elődleges narrátorának (a novella pedig az olvasónak) az elbeszélés természetéről: soha ne adjuk át magunkat egészen a referencialitás illúziójának, mert az elbeszélés fiktív karaktere így vagy úgy, de előbb-utóbb megmutatkozik. Megtörtént és kitalált folyton egymásba fordul, az elbeszélés értéke pedig korántsem valóságtartalmában rejlik.

A ciklus korábbi novellái vagy a szereplői elbeszélő nagyotmondására emlékeztették az olvasót, vagy azt a gyanút fogalmazták meg, hogy Trivulzio a történethez lezárásként teljességgel koholt csattanót fűzött. E két változat egyike sem függeszti fel olyan radikálisan és végérvényesen a cselekmény, a történet egésze vonatkozásában a valószerűség, a megtörténtség elvét, mint *A máltai láz* paralipszise. Az elsődleges elbeszélő a ciklus első két darabjában arra az álláspontra helyezkedik (s hasonló befogadói pozíciójuk okán mintegy ezt a közelítést ajánlja

<sup>284</sup> Az elbeszélőnek átfogóbb utólagos ismeretet tulajdonító, de az egyes részletek vonatkozásában már pontos emlékekkel nem rendelkező autodiegetikus elbeszélés a zéró és a külső fokalizáció között mozgatja a nézőpontot. Az „akkor még nem sejtettem, de ma már tudom” típusú visszatekintés esetében zéró fokalizáció érvényesül, míg a „már nem emlékszem pontosan” forma esetében az elbeszélő én kevesebbet tud, mint a szereplő én. Ha az utólagos ismeret átfogó jellegű, amely az egykor történeteket olyan szélesebb kontextusban értelmezi, amelyre a szereplő egykor nem volt képes, a visszatekintő elbeszélés domináns perspektívája a zéró fokalizáció lesz. Ha az elbeszélő emlékeinek töredékességét és megbízhatatlan voltát, illetve ezzel összefüggésben saját egykori tájékozódó képességének elvesztését kénytelen konstatálni, a külső fokalizáció lesz az uralkodó nézőpont.

fel az olvasónak is), hogy Trivulzio a vele megesett történeteket adja elő, de színesebben és hatásosabban, mint ahogy azok megtörténtek. A túlzás alakzata és a cselekmény csattanóval történő befejezésének „önkéntes” átformálása között mutatkozó különbség nem jelentéktelen ugyan, de a történet egészét a fantáziált, a nem valós területére helyező elbeszélői gesztus radikálisabban állítja előtérbe az elbeszélés, illetve az irodalom eredendően fikciós, kitalált természetét mindkét korábbi megoldásnál. Arról nem is beszélve, hogy ezzel a tapasztalattal sokkal provokatívabb módon szembesíti a befogadót, akit tudatosan tévútra terel, majd saját megtévesztő gesztusát leleplezve magára hagyja elképedésével.

A záró novella, *A Bambuan katasztrófája* elbeszélésmódja bizonyos mértékben eltér a ciklus többi darabjától. Az egyik – s talán a leglátványosabb – különbség abban áll, hogy Trivulzio elbeszélésében itt érvényesül leghatározottabban a kalandszerűség. (Ez a vonás inkább azokhoz az Amanchich-novellákhoz közelíti, melyek nem kerültek be a ciklusba.) A kaland szerepének súlya a kötetbeli Trivulzio-elbeszélések közül a *Trivulzio szemével* rokonítja, melyben a szem elvesztésének története megfelel a kaland kritériumainak, míg az üvegszem lefedését előadó második rész inkább anekdotikus cselekményelemnek tekinthető. (Igaz, a környezet és a szereplők egzotikuma révén a novellának ez a szakasza sem távolodik messzire a kalandszerűségtől.) A *Taddeusz lovag vacsorája* esetében nemcsak az előadásmód, hanem a cselekmény is határozottan anekdotikus. *A máltai láz* alaphelyzete, a maláriás láztól szenvedő, ápolásra szoruló hajós alakjának megjelenítésével megfelel a kalandos történettel szemben támasztott olvasói elvárásoknak. Jóllehet az álruha és a szökés toposzszerű kalandelemek, ugyanakkor a zárlat a kalandosnak induló történetet álomleírásként értelmezi át. Ezzel szemben a *Bambuan katasztrófájában* elhangzó Trivulzio-elbeszélés cselekménye minden ízében megfelel a kalandos történet követelményeinek, jóllehet az anekdotikus narráció – mint a ciklus valamennyi darabjában – itt is érvényre jut mind az elsődleges elbeszélő szólamában, mind a beékkelt elbeszélésben. A kalandszerűség felerősödése ennek ellenére korántsem bontja meg a ciklus kompozícióját. A novellák eddig sem vonták meg Trivulziótól a kalandor szerepkörét, hiszen alakja elbeszélői funkciója mellett történeteinek szereplőjeként is hangsúlyossá vált, s ez a szereplői státusz bizonyos mértékben mindig összekapcsolódott kalandor mivoltával.

Mégis felmerül a kérdés, hogy a kalandor szerepkörének előtérbe kerülése nem jár-e szükségszerűen a fikcionalitásra eső hangsúly gyengülésével, s ezzel összefüggésben nem halványodik-e el a ciklus egyik szervezőelve, a főhős művész-jelkép funkciója? Korábban azt igyekeztem bemutatni, hogy az egymást követő szövegek egyre látványosabbá teszik az elbeszélés fiktív természetét. Nem jelent-e visszalépést ezen a téren a *Bambuan katasztrófája*

cikluszáró pozícióba helyezése? Megítélésem szerint nem. Az elsődleges narrátor Trivulzióról adott jellemzése ebben a novellában hangsúlyozza leginkább a főhős költő voltát.<sup>285</sup> Míg a korábbi szövegekben hol áttételes, hol közvetlenebb utalások formájában nyilvánult meg az alak metaforikus értelmezésére vonatkozó elbeszélői ajánlat, addig itt explicit formát ölt:

Unikumszámába menő keveréke volt a cinizmusnak és a naivitásnak. A sors, amely körülkergette az egész földgömbön, és az eseményekből harlekinruhát<sup>286</sup> varrt rá, cinikussá tette annyira, hogy a végletekig mert hazudni, de alapjában véve mégis annyira becsületes, jólelkű számár volt, hogy a naivságát nem tudta róla lemosni sem az óceán sós vize, sem a saját verítékének még sósabb szakadása. Hitte maga is szentül, amit hazudott. És az ilyen hazugok nagyon szimpatikusak. Mert az alaptények, amelyeket elmondanak, mind igazak, csak a színeket hazudják rájuk, tehát mulatságosak, tehát költők.<sup>287</sup>

A ciklus építkezése tehát nem törik meg, mert az elsődleges narrátor szólama az utolsó novellában állítja leghatározottabb gesztussal Trivulziót a született művész és az ennek szinonimájaként felfogott megrögzött hazudozó pozíciójába.

Kétségtelen, hogy az idézet utolsó mondatának adható olyan értelmezés is, amely olyan elbeszélőként értékeli a főhőst, aki valóságos történeteket ad elő, s csupán a túlzás alakzata révén módosít rajtuk. (Mint korábban láttuk, ez a beállítódás jellemzi a ciklus első darabját.) A szöveghely értelmezése azon fordul meg, mit értünk az „alaptények” szó alatt? Az előadott történet egyes cselekménymozzanatait vagy az elbeszélésekben megnyilatkozó attitűdöt, a narrációban megjelenő viszonyulást a világhoz és annak jelenségeihez? Az alaptények igazságáról szóló sor szövegkörnyezete Trivulzio hányatott élettörténetének és sajátos

<sup>285</sup> Éppen ebben áll az egyik legfőbb különbség *A felrobbant sziget* és a *Bambuan katasztrófája* szövege között. A történet első feldolgozásából teljesen hiányzik a szereplői elbeszélő jellemzése. Az elsődleges narrátor szólama voltaképpen mindössze abból a néhány mondatból áll, amellyel bevezeti, majd lezárja Filippo elbeszélését: „Beszélhetnek nekem az orosz-japán háború tizenegy hüvelykes ágyúiról – kiáltott fel egy nap régi ismerősöm, Amanchich Filippo, amikor megint összetalálkoztam vele az ismerős kis vendéglőben. [...] Filippo diadalmasan elmosolyodott, aztán kényelmesen hátravetette magát a székében, így kezdte elbeszélését.” (Tolnai Világlapja, 1907. 03. 17. 481.) Majd így veszi vissza a szót a narrátor az utolsó bekezdésben: „Filippo itt kiitta a grogját, amiből megtudtam, hogy vége az elbeszélésnek. Felajánlottam neki még egy pohárral, de ő – csodák csodája! – nem fogadta el, hanem kijelentette, hogy a Fergusonra való emlékezés nagyon meghatotta s fogta a sapkáját és elment.” (Uo., 482) A *Bambuan katasztrófája* narratori szólama ezzel szemben három bekezdés erejéig olyan jellemzését nyújtja Trivulzio alakjának, amely elbeszélői szerepkörét értelmezi.

<sup>286</sup> Földes Györgyi erre a részletre utalva hívta fel a figyelmet arra a párhuzamra, amely Cholnoky és a francia modernség képviselőinek művész-szerep értelmezése között mutatkozik. „Trivulzio mint szerethető hazug [...] egy ízben [...] bohócként tűnik fel, mintegy idomulva a 19. század második felének egy fontos hagyományához, melyben a lírikusok – Baudelaire, Laforgue, Mallarmé – a kötéltáncosban, a harlekinben, a Pierrot-ban, a bohócban, mintegy saját alakmásukat látták, melyet hol melankolikusan, humorosan vagy akár fájdalmas iróniával jelenítettek meg [...]” (FÖLDES Györgyi, „Papirosból készült házak”. *Cholnoky Viktor szövegvilága*, Alföld, 2014/7, 82.) E fontos párhuzam felvetéséhez talán annyit érdemes még hozzáfűzni, hogy a művész-szerep bohóc aspektusát néhány Cholnoky-novella a Trivulzio-elbeszéléseknél is látványosabban viszi színre. Legkidolgozottabb változatával *A vörös Péter* szövegében találkozhatunk, de *A hasbeszélő*, *Az automatában*, sőt *A nagy kés* is ezek között említhető.

<sup>287</sup> *Tammúz*, 133-134.

mentalitásának összefüggését tárgyalja, ami az utóbbi értelmezés számára kínál érvet. Ugyancsak ezt az olvasatot látszik alátámasztani a mondat végére helyezett, szinte csattanóként ható minősítés: költők.

Ha a novellában elbeszélte cselekmény felől közelítünk a problémához, így fogalmazhatjuk újra az imént feltett kérdést: azt sugallja-e a szöveg a befogadónak, hogy a sziget felrobbantását a megtörtént történet fikciós sémája szerint olvassa, vagy inkább azt, hogy Trivulziót olyan nagy fantáziával megáldott elbeszélőként fogja fel, akinek a robbantásról szóló históriája teljességgel koholt, akit éppen megrögzött „hazudozó” volta avat költővé? Mit gondoljon az olvasó Trivulzio elbeszélői szerepéről: valamilyen robbantásra minden bizonnyal sor került, de ezt Trivulzio eltúlozva adja elő, vagy inkább az az értelmezés tűnik meggyőzőbbnek, hogy legfeljebb a tengeri csavargás, a szegénység és az alkalmankénti fosztogatás érdemel némi hitelt a diegetikus világ keretei között, de a sziget felrobbantásának története mindenestül Trivulzio elbeszélői leleménye? A novella középpontjába állított történés teljességgel hihetetlen volta, valamint a „hazug ember” szeretetéről szóló, első bekezdésben olvasható elbeszélői megnyilatkozás inkább az utóbbi változatot valószínűsíti.

Ezen a ponton érdemes ismét összevetni a történet két feldolgozását. *A felrobbant sziget* szövegében hiába keresnénk a szereplői elbeszélő szavahihetőségét megkérdőjelező megnyilvánulásokat, ezzel szemben *A bambuan katasztrófája* esetében mind az elsődleges, mind a másodlagos elbeszélő szólamában bőségesen találunk ilyeneket. Az elsődleges narrátor idevágó megnyilvánulásait már idéztem, ezért most csak Trivulzio szólamára térek ki. *A Bambuan katasztrófája* szereplői elbeszélője többek között arról számol be, hogy rajta ült azon a szerelvényen, melynek gőzmozdonya Utah mellett felrobbant. Majd így folytatja beszámolóját: „tudja, hogy akkor tizenhét álló másodpercig lebegtem a levegőben? És csak az mentette meg az életemet, hogy véletlenül éppen a Sóstóba pottyantam bele?”<sup>288</sup> Az első változatban Filippo még csak a sziget felrobbantásáról beszél, a másodikban Trivulzio már ezt állítja: „én láttam a világ legnagyobb robbantását, melyet emberi kéz gyújtott.”<sup>289</sup>

A második változatban a robbantás következményeinek elbeszélése és a történetet lezáró csattanó is a kitaláltság hangsúlyozása és a szereplői elbeszélő szavahihetőségének határozott megkérdőjelezése felé mozdítja az elbeszélést. A robbanás keltette hullámról az első változatban így beszél Filippo: „A mi bárkánk vagy hármát-négyet akkorát ugrott, mintha a felhők közé kíváncsoznék fel.”<sup>290</sup> A hasonlat, amely természetéből adódóan nem szó szerint

<sup>288</sup> *Uo.*, 135.

<sup>289</sup> *Uo.*, 136.

<sup>290</sup> Tolnai Világlapja, 1907. 03. 17. 482.

értendő, Trivulzio előadásában tényé alakult: „Akkor először a felhőkig csapódtunk, mert utolért bennünket a hullám.”<sup>291</sup> A csattanó esetében még szemléletesebb a változás. A *felrobbant sziget* cselekménye szerint egy német hadihajó vadászik Filippóék bárkájára, akik úgy szabadulnak meg üldözőiktől, hogy a szigetet levegőbe röpítve a hadihajót is felrobbantják. Erről szól az első változat alábbi részlete: „És a németek? / – Azok még nem estek vissza, fiam – felelte a társam, visszanyerve akasztófahumorát. – Úgy felszaladtak a felhők közé, hogy csak holnap érkeznek vissza.”<sup>292</sup> Filippo barátja akasztófahumoráról beszél, azaz a németek másnap esedékes visszahullását poénnak fogja fel. Szóhasználatára arra utal, hogy a németek „röpülését” haláluk metaforájaként értelmezi, ahogy a közkeletű „levegőbe röpül” szófordulat is a „megsemmisül” szinonimája. Ezzel szemben Trivulzio elbeszélésében semmi sem utal az egyik társ „röpülésének” metaforikus jelentésére: „– Hol van Van Rooten? / Burton nyugodtan mutatott fölfelé: / – Ott fenn. A hullám felsodorta a hajóról és még nem esett vissza.”<sup>293</sup> A kijelentéshez a szereplői elbeszélő nem fűz megjegyzést, nem minősíti fekete humornak. Úgy tesz, mintha azzal az igénnyel lépne fel, hogy hallgatója fogadja el hitelt érdemlő tényként a hihetetlen eseményt.

A két változat zárata közötti eltérés ugyancsak a kitaláltság szerepét hangsúlyozza a második novellában. Mint a korábbi idézetből kitűnt, Filippo – tőle szokatlan módon – visszautasítja a következő pohár italt, mert megviselte az elveszített barátokra való emlékezés. Viselkedése a megtörtént történet fikciós sémájában nyer értelmet. Ezzel szemben Trivulzio pontosan ellenkező módon viselkedik: „Trivulzio itt elhallgatott és kérdően nézett rám. „»Ugye érdekes volt, ugye megér még egy pohár dalmatinót?» – látszott az arcán.”<sup>294</sup> Trivulzio a következő italt igyekszik megszolgálni azzal, hogy története előadásával elnyeri hallgatója tetszését, aki a novella elején úgy jellemezte önmagát, mint aki nagyon szereti a hazug embert. A Trivulzio szeméből kiolvasott kérdés nem a történet hitelességére, hanem érdekességére, hihetetlen voltából fakadó különösségére vonatkozik. Hasonlóan Esti Kornél kérdéséhez, aki a nagy örökségről előadott történet végén így fordul az elsődleges elbeszélőhöz: „– Szóval, nem unalmas? – kérdezte. – Eléggé érdekes? Eléggé képtelen, valószínűtlen és hihetetlen? Eléggé föl fogja bősztíteni azokat, akik az irodalomban lélektani megoldást, értelmet, erkölcsi tanulságot is keresnek? Jó. Akkor megírom.”<sup>295</sup>

---

<sup>291</sup> *Uo.*, 143.

<sup>292</sup> Tolnai Világlapja, 482.

<sup>293</sup> *Tammúz*, 144.

<sup>294</sup> *Uo.*

<sup>295</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél* (Kosztolányi Dezső összes művei), szerk. TÓTH-CZIFRA Júlia, VERES András, Pozsony, Kalligram, 2011, 140.



*A felrobbant sziget* elbeszélőjének előadása a rendkívüli történet hitelét igyekszik alátámasztani, ezzel szemben a *Bambuan katasztrófája* másodlagos narrátora olyan túlzásokkal él előadása során, amelyek még a naiv olvasóban is kételyeket ébresztenek. Az elsődleges elbeszélő mellett Trivulzio narrációja ugyancsak ráirányítja a figyelmet a történet fiktív, kitalált jellegére. A novella két, szinte egy időben keletkezett változata közül Cholnoky azt helyezte a ciklus végére, amelyik kalandos történet hitelességét mindkét elbeszélői szinten határozottan kétségbe vonja.

*A Bambuan katasztrófája* tehát nem függeszti fel a ciklus meghatározó strukturális elvét, melynek jegyében az egymást követő szövegek egyre látványosabban érvénytelenítik a valószerűség elvárását, illetve egyre határozottabban jelzik, hogy a főhősre a ciklus a „költő” jelképének szerepét osztotta. Az utolsó novellában az elsődleges elbeszélő szólama ezt az értelmezési ajánlatot minden korábbi jelzésnél egyértelműbben fogalmazza meg, másrészt a világ legnagyobb robbanását elbeszélő kaland a történet szintjén sokkal hihetlenebb, mint a ciklus bármely korábbi novellájának cselekménye.

Mint láttuk, a *Trivulzio kalandjaiban* az anekdotikus elbeszélőkedv átértelmezésének az az egyik jellegzetessége, hogy az anekdotizmus az irodalmi megalkotottság jelölőjévé válik, a novellák a költő jelképeként állítják be Trivulzio alakját.<sup>296</sup> Ez a megoldás utat nyit az irodalmi szöveg öntükröző működése számára, amely elsősorban a kitaláltság és a megalkotottság hangsúlyozásában nyilvánul meg. Az önreflexió azonban egy másik szinten is szerephez jut ezekben a szövegekben. A szórakoztató funkció nem csupán az irodalmiság öntükröző gesztusaival párosul, hanem az emberi léhelyezetre vonatkoztatott reflexióval is összefonódik. Trivulzio történeteinek hangneme nem írható le a kedélyesség megszokott kategóriájával, mert a szövegekben megnyilatkozó komikum gyakran komor árnyalatot kap, a megjelenő humor rezignációval párosul. Ennek a kesernyés humoron, kiábrándult jókedven alapuló hangnemnek a jelölője a már többször említett „kalandorhang” kifejezés, melyet a *Bambuan katasztrófájának* elsődleges narrátora szerint „a világ jókedvű fél vállról vevésének az állandó

<sup>296</sup> Az anekdotikus narráció és a művészetmatika nemcsak a Trivulzio-novellákban kapcsolódik össze egymással. Ennek a jelenségnek lehetünk tanúi például *A hasbeszélő* szövegében is, melynek kapcsán Lengyel András találóan állapította meg: „A hasbeszélő figurája és szerepe: szimbolikus és önértelmező. A hasbeszélés egy másodlagos szinten a művész metaforája.” (*I.m.*, 215.) Értelmezéséhez legfeljebb annyit érdemes hozzáfűzni, hogy a hasbeszélés akár a bőbeszédűségre, az elbeszélőkedvre tett (ön)ironikus utalásként is felfogható.

A poétikai önreflexió és az anekdotikus beszédmód két, a legvirtuózabb Cholnoky-szövegek közé tartozó novellában is összefonódik egymással. *Az automatában* ízig-vérig anekdotikus elbeszélés, amelyben szinte az anekdotizmusra jellemző valamennyi narratív sajátosság megjelenik. Szereplői cirkuszi mutatványosok, akik között ott találjuk *A hasbeszélő* főhősét is. *A vörös Péter* narrációjában a mese műfaji jellegzetességei anekdotikus elemekkel vegyülnek. A címszereplő bohócot a novella a shakespeare-i bölcs bolond szerepkörét felidézve teszi meg művész-metaforává.

mellézköngéje”<sup>297</sup> jellemez. A ciklus valamennyi novellájában érvényre jut ez a hangoltság, amely nem esik távol sem Krúdy melankolikus humorától, sem a Kosztolányi-féle „komor vígság”-tól. Rokonságuk abban is megmutatkozik, hogy a relativitás elégikusan reflektált tapasztalata jut érvényre bennük. Mindhárom életműnek közös jellemzője a végesség tudata által meghatározott világszemlélet, melyet Krúdy és Kosztolányi művei talán összetettebben és poétikailag változatosabb módon visznek színre, de amely Cholnoky Viktor műveinek is kétségtelenül sajátja. Esztétikailag legmeggyőzőbben talán a fekete humorra hajló hangnem-változatban jut érvényre ez az attitűd. A *Taddeusz lovag vacsorája* legharsányabb poénjai egy öngyilkossági kísérlethez és egy nem kevésbé groteszk halálesethez kapcsolódnak. A Trivulzio üvegszeméből kipottyano könnycsepp is ennek a fekete humornak a kontextusában értelmezhető.

A fenti módon értett „kalandorhang” érvényre juttatása mellett a novellák többször tematikus szinten is felvetik a végesség problémáját. E szöveghelyek között említhető *A máltai láz* öreg arabjának példázata a Göncöl-szekerről, amely ezzel a tanulssággal zárul: „Minden csillag szomorú, és bolond, aki azt hiszi, hogy a csillagokon túl is van élet...”<sup>298</sup> A *Trivulzio szeme* szövegében a címszereplő a maga illúziótlan vidámságának jellemzésekor hivatkozik a végesség tapasztalatára, mint szemléletmódjának eredendő okára, amikor a kártyavár toposzát felhasználva fogalmazza meg a mulandóság minden értéket érvénytelenítő – a főhős nyelvéen: lapos – természetét:

– Ispotályba vittek, ott raggatták a szemem helyét, vagdaltak is rajtam, azután ezt az üveget adták. Amikor kieresztettek, a fél szememmel úgy éreztem magamat, mintha csak fél ember volnék. Biz’ Isten, azt kezdtem érezni, amit kétségbeesésnek neveznek.

De aztán megembereltem magamat. Sőt, hamar hozzá is szoktam ehhez a felességhez. Higgye el nekem, hogy ha az embernek kiütik a fél szemét, abban is van gyönyörűség. Csak ki kell élvezni tudni. Én például, amint a búslakodásom elmúlt, roppant jókat mulattam azon, hogy a házakat, amikről addig tudtam, hogy kőből vannak építve, most úgy láttam, mintha papirosból készültek volna. A fél szememmel, a felevak ember perspektíváján az egész világot kezdtem a valóságos mivoltában látni meg: kártyavárnak. Nekem – márhogy a testi *nekem*-nek – nincs három dimenzió, csak egy – mindent laposnak látok.<sup>299</sup>

Az idézett szakaszban Trivulzio meglehetősen hosszasan – s tőle némiképp szokatlan módon – kissé esszészerű stílusban értelmezi a világhoz fűződő viszonyát. A szöveg ezen a ponton azokra Cholnoky-novellákra emlékeztetheti az olvasót, melyeknek szereplői beszélgetés

<sup>297</sup> *Tammúz*, 136.

<sup>298</sup> *Uo.*, 125.

<sup>299</sup> *Uo.*, 90-91. (Kiemelés az eredetiben.)

közben mintegy értekeznek az őket foglalkoztató létkérdésekről.<sup>300</sup> Ezekben a filozófálgató dialógusokban az epikai elem általában csak szegényes dekoráció, amely csupán ürügyet teremt arra, hogy a szerző mintegy a szereplőn átbeszélve, direkt módon közölje elképzeléseit. A *Trivulzio szeme* sikeresen elkerüli ezeket az esztétikai hiányosságokat, nem utolsósorban annak köszönhetően, hogy elmékedő mondatai után a szereplői elbeszélő hirtelen belefog annak az anekdotikus történetnek az előadásába, amely azt mutatja be, mikor látta egyszer majdnem a gyakorlatban is hasznát annak, hogy egyik szeme üvegből van.

Ha a *Trivulzio kalandjai* elemzése után kitekintünk a később publikált három Trivulzio-novellára, azt tapasztaljuk, hogy ezek ugyan nem távolodnak el látványosan a ciklus darabjaira jellemző elbeszélésmód sajátosságaitól, azonban eltérő mértékben mutatják fel annak jellegzetességeit. A ciklus novelláinak narratív poétikájához a *Glossina palpalis* beszédmódja áll a legközelebb, jóllehet az elsőként 1911-ben közölt szöveg csak az 1913-ban kiadott harmadik, posztumusz novelláskötetben jelent meg, míg *A McCadwore-hitbizomány története* és a *Kökküregén kán fogai* címűeket már az 1912-es második kötet tartalmazta. A *Glossina palpalis* többek között azért kapcsolódik szorosabban a ciklus elbeszélésmódjához, mert az elsődleges narrátor a már megszokott módon gyakran szóba hozza Trivulzio kétes szavahihetőségét,<sup>301</sup> illetve maga a szereplői elbeszélő is célzásokat tesz erre.<sup>302</sup> Ugyancsak az elsődleges elbeszélő kételkedésére utalnak a *Taddeusz lovag vacsorája* szövegét idéző türelmetlenkedő közbeszólások.<sup>303</sup> Végül a novella utolsó bekezdésében az elsődleges narrátor Trivulzio elbeszélését keretező szavai ismét kiemelt pozícióban, hangsúlyos helyen mutatnak rá fikció és valóság szétválasztásának lehetetlen voltára:

A korcsmáros is, magam is nagyot hallgattunk az elbeszélés után, és mind a kettőnknek az orráról le lehetett olvasni, hogy azon töprenkedünk, hogy mit lehet

<sup>300</sup> Ez az a szövegcsoport, amelyet Thomka Beáta Cholnoky Viktor novelláinak öt típusát megkülönböztetve így jellemez: „[M]editatív narratív hang mögé rendezett tudattörténetek, intellektuális tartalmak váltják föl az eseménymondást, a történet az esszéhez közelít.” (THOMKA Beáta, *Műfaji déja vu*, Vár ucca tizenhét, 1993/1, 156.)

<sup>301</sup> „Amanchich Trivulzio a minap megint Budapestre érkezett. Ámbár tudtam, hogy az igazat úgysem fogja megmondani, mert üzleti ügyekben nagyon titkolózó az öreg, azért mégiscsak szokásszerűen megkérdeztem tőle, hogy micsoda jó szél hozta ide közénk, mit keres megint Budapesten. Persze hogy nem mondott igazat.” (*Összegyűjtött művei*, 56.) Vagy kicsivel később: „Ránéztem. Csak nem mondott utóbb igazat? Nem [...]”

<sup>302</sup> Vö. „De tudja – és itt a még megmaradt fél szeme szögletéből pokolian imáadásra méltó cinizmussal kacintott rám –, éppen ön tudja a legjobban, hogy semmi olyan távol nem áll tőlem, mint a hazudozás.” (*Uo.*) Egy másik példa: „– Nono, azért csak ne kezdjen el hamarosan itt valami vérmes reményeket táplálni, mert nem nagy eset az egész. Mindössze tizenkétezer korona az évi fizetésem, azután meg egy Colt és egy Winchester. Mert hiszen azt tudja – vetette oda foghegyről –, hogy én évenként átlag egy Winchester-puskát meg egy Colt-karabélyt szoktam pozdorjává lövöldözni.” (*Uo.*)

<sup>303</sup> „Itt már nem bírtam megállni, hogy közbe ne szóljak, és azt kérdeztem:

– De mi a fenét csinált volna az a Rituper, ha valaki véletlenül egy ezres bankót mutat neki?” (*Uo.*, 57.)

Illetve: „– Talán elég volt már a szerecsen filológiából – szóltam ekkor közbe megint.” (*Uo.*, 58.)

elhinni a Trivulzio elbeszéléséből, mit nem. De mivel csakhamar mind a ketten beláttuk, hogy ez megoldhatatlan feladat, én felkeltem, felnoszogattam Trivulziót is a székéről, az öreg vendéglős pedig bezárta utánunk a korcsma ajtaját.<sup>304</sup>

A másik két novellában a Trivulzio által előadott történetek kétes hitelére nem esik ilyen nagy hangsúly. A *Kökküregén kán fogai* szövegében ugyan még olvasható egy rövid metanarratív megjegyzés, amelyben a szereplői elbeszélő saját nagyotmondására reflektál,<sup>305</sup> s az elsődleges narrátor kétkedése is kihallható az egyik szöveghelyen,<sup>306</sup> a fikcionáltság középpontba állítása azonban elmarad. Olyannyira, hogy Trivulziót ez a novella olyan elbeszélőnek mutatja, aki meg van győződve az általa előadott történet igaz voltáról. A másodlagos elbeszélő nem lódít, nem is hazudik, hanem valóságként éli meg saját lázálmait. Tehát nem *A máltai láz* szövegében látott paralipszishez hasonló megoldásról van szó, amikor az elbeszélő csupán elhallgatta azt, amivel maga nagyon is tisztában volt: mindazt álmodta csupán, amit megtörtént eseményként adott elő. Az elsődleges narrátor nem foglal állást Trivulzio beszámolóiva kapcsolatban, melyekben az *Kökküregén kánnal* történt éjszakai találkozásairól beszéli el, miközben a szászkabányai ütközet részletes leírása a szereplői elbeszélő szavait látszik igazolni. A novella csattanója éppen arra épül, hogy a fogorvos elmondja, miként hagyta rá hóbortját Trivulzióra, hadd higgye, hogy *Kökküregén kán* fogait építette be az állkapcsába.

A *McCadowre-hitbizomány története* még olyan szórványos utalásokkal sem él annak érdekében, hogy a szereplői elbeszélő történetének fikcionáltságát érzékeltesse, mint a *Kökküregén kán fogai*. Csupán Trivulzio utolsó mondatai értelmezhetők a cselekmény kitalált voltát sugalmazó rejtett önreflexióként. Amikor közli, hogy az ifjabb McCadowre megtévelyodött, miután öntudatlanul apja halálát okozta, azt a részlet is megosztja az elsődleges narrátorral, hogy az ifjú lord a *Lammermoori Lucia* sextettjét énekelte, amikor a bolondokházába szállították. Trivulzio látszólag kézenfekvő magyarázatát adja ennek a körülménynek: mindig ezt a dallamot szokta énekelni, amikor a gazdáját borotválta. Az intertextuális utalás azonban megkérdőjelezi ezt az indoklást. A *Lammermoori Lucia* cselekménye ugyanis az előadott történethez hasonlóan szintén Skóciában játszódik, s az opera címszereplője Trivulzio elbeszélésének hőiséhez hasonlóan szintén megtévelyodik, az említett sextett pedig a halálról szól. További párhuzamnak tekinthető, hogy az idősebb lord tetszhalott

---

<sup>304</sup> *Uo.*, 60.

<sup>305</sup> „De mondhatom magának, hogy sokkal barátságosabb volt, mint az előző estén. Sőt nem akarok nagyot mondani, hiszen tudja, hogy ez nem szokásom, bizonyos rokoni érzülettel kezdett beszélgetni velem. A közös fogorunk révén kezdett közöttünk valami testvéries érzés kifejlődni.” (*Uo.*, 48.)

<sup>306</sup> „Az öreg, aki akkor szokása ellenére nem merkantilis, hanem agrárius hangulatban volt, elmondta még azt, hogy Ausztráliában vannak olyan kitűnő farmerek, akik nemcsak a fűvet hallják nőni, hanem azt is hallják, hogy hogyan nő a birka hátán a gyapjú, és azután elpusztítva a harmadik pohár grogot is, elment.” (*Uo.*, 46.)

álmából felébredve mintegy kísértetnek tűnik fia szemében, akit ez a látomás űz az örületbe, míg Lucia előtt egy meggyilkolt nő kísértete jelenik meg, amikor megszállja a téboly. Az opera és Trivulzio elbeszélése egyaránt a hűtlenség és az árulás témája körül forog. Lucia a külső kényszernek engedve elhagyta szerelemesét, míg az ifjú lord hazája hagyományaihoz lett hűtlen, amiért apja és a környezete hazaárulónak tarja. Az említett párhuzamok alapján a novella utolsó bekezdését úgy is olvashatjuk, hogy Trivulzio egy rejtett utalással maga hívja fel hallgatója figyelmét: története az opera groteszk átíratként értelmezhető, mintegy annak imitációjaként született, tehát az ő fantáziájának műve. Ez az intertextuális utalásra alapozott értelmezés azonban nem változtat azon, hogy a novella kevésbé teszi nyilvánvalóvá az elbeszélt történet fiktivitását, mint a ciklusbeli darabok.

A fikcionalitás határozott jelzéseinek elmaradása azonban nem jelenti azt, hogy ez a két novella ne állítaná Trivulziót a művész pozíciójába. Cholnoky publicisztikájában és novellisztikájában egyaránt gyakran bukkan fel az a nézet, mely szerint a valódi művészek kísértetlátók. Ez a meghatározás kézenfekvő összefüggést mutat a dekadencia betegség-kultuszával, azzal a szemléletmóddal, amely úgy véli, az alkotáshoz szükséges érzékenységet nagymértékben fokozzák az olyan betegségek, mint a neuraszténia, az alkoholizmus vagy a vérbaj. Az a meggyőződés, miszerint a teljesen egészséges ember nem eléggé szenzibilis ahhoz, hogy igazi művésszé váljon, közkeletű toposz a századelő és a századforduló irodalmában. E betegségben gyökerező érzékenység egyik megnyilvánulási formája a látomás és a hallucináció, Cholnoky Viktor prózájának nyelvén: a kísértetlátás. Míg a korábban értelmezett Trivulzio-szövegekben a „költő” ismérve az elbeszélőkedv mellett az előadott történet hangsúlyozottan fiktív jellege volt, *Az alerion-madár vére* című kötetben közreadott két novellában a született elbeszélőre valló anekdotikus narráció mellett elsősorban a költő és kísértetlátó azonosítása teszi Trivulziót művész-jelképpé.<sup>307</sup> A művész látnokként való felfogása – a rá vonatkozó ironikus gesztusok ellenére – némiképp hagyományosabb, a romantika örökségéhez közelebb álló művészetértelmezésre enged következtetni,<sup>308</sup> mint a fikcionalitást hangsúlyozó poétikai önreflexió.

A *McCadowre-hitbizomány története* elsőként a miliő rajzában juttatja érvényre a kísértetlátás motívumát. A hajó kapitánya, aki Trivulziót kirakta a hajójából „mogorva,

<sup>307</sup> A *Kökküregén kán fogai* szövegében Trivulzio rövid beékkelt elbeszélései számolnak be a tatár kán kísértetének visszatérő látogatásairól.

<sup>308</sup> Vö. THOMKA, *I.m.*, 155.

kísértetlátó vén gaél volt”.<sup>309</sup> Trivulzio előadásában Skócia a látomások, a kísértetlátók földjének mutatkozik:

[A] skót átok az fog. Mert tudja, ezek között a rettentő mogorvaságú hegyek között, e mellett a kietlen tengerpart mellett minden ember kísértetlátóvá születik. Csaknem minden egyes családnak megvan a maga külön babonája, és mindegyik hisz ebben a babonában, és aki igazán hisz a maga babonájában, annak az átka is foganós. A második látásnak, a „second sight”-nak a tartománya ez, csupa nem rendes ember, csupa mániákus születik benne.<sup>310</sup>

A kísértetlátás, a babona és a betegség a dekadencia szellemének jegyében egymás szinonimáivá válnak: „ez az istenverte vidék a legcsodálatosabb betegségeknek a hazája talán az egész világon.”<sup>311</sup> Az öreg lordnak is van egy „olyan kétségbeesett betegsége, ami miatt teljesen mogorvává vált.”<sup>312</sup>

Trivulzio ugyanakkor idegennek érzi magát ezen a vidéken, anyai ágon „felvilágosodott olasz”-nak tudja önmagát, aki „babona nélkül való” ősoktól származik. Nem mond-e ellent ez az önértelmezés annak az interpretációnak, mely szerint Trivulziót elbeszélői képességei mellett éppen kísértetlátó volta miatt állítja a novella a költő jelképének pozíciójába? A szereplői elbeszélő egy helyütt arról is beszámol, hogy édesanyja egykor – nyilván felvilágosult voltának jeleként – a szemmel verést elhárítandó cornettit mutatott, amikor a pápa áldást osztott a csecsemő Trivulzio felé, aki elbeszélése idején is vallja:

Pio nonónak csakugyan malocchiója volt, rossz szeme, amivel minden három esztendőn alul való gyermeket akarata ellenére is úgy megvert, hogy azután a bélgörcei ellen nem használt az olyan keresztvetés sem, amit azzal a vízzel hintettek rá, amibe három szem izzó parázs volt beleoltva.<sup>313</sup>

<sup>309</sup> *Összegyűjtött művei*, 51.

Később Trivulzio azt a helybelit nevezi, „mezítelen lábszárú kísértetlátó”-nak, akitől a kocsmában megtudja a McCadwore-ok családi betegségét.

<sup>310</sup> *Uo.*, 51.

<sup>311</sup> *Uo.*, 52.

<sup>312</sup> Trivulzio előadása két teljes bekezdést szentel a helybeliek babonáinak és látnoki képességeinek leírására: „Hát például ilyen babonáik és ilyen betegségeik voltak. Lent a faluban, Menteith alatt lakott egy kecskepásztorcsalád, amelyik talán soha mást nem evett, mint tejjel feleresztett lisztes stercet, és soha mást, mint dudát nem fűjt. De ez a család már – mit mondjak? – a pliocén korszakban is kaledón nemes volt, és már akkor megvolt az a sajátságuk, hogy megéreztek minden egyes embernek a szagáról, hogy mikor hal meg. Ezeknek a vén szörnyetegeknek az volt a betegségük, hogy megéreztek a felebarátuk izzadságának vagy a jó Isten tudja, milyen bőrkipárolgásának a leheléből, hogy milyen messze leskelődik mögöttük a halál. Ha ezek közül valamelyik például a dundee-i vásáron vagy a perth-i választómeetingen hirtelen és borzadó arccal elfordult valamelyik embertársától, az a felebarátunk már mehetett is haza, hogy hamarosan megcsinálja a végrendeletét. / Volt egy másik család, amelyiknek meg minden férfitagja a füle csengéséről tudta meghallani ezer mérföld – persze itt csak tengeri mérföldet értek – távolságról is, hogy valahol nagy tűz van, és félreverik a harangokat. Sőt még azt is meg tudták mondani, hogy most a Hebridákon, most Norvégiában, most meg Dániában van valahol tűz.” (*Uo.*, 52.)

<sup>313</sup> *Uo.*, 53.

Később megtudjuk, hogy a halottnak vélt öreg lord megborotválásakor maga Trivulzio is cornettit mutatott a „gyilkos képű” fiatal McCadwore felé. A szemmel verést elhárító cornetti ugyanolyan babona, mint a felidézett skót furcsaságok. A felvilágosultság komikus hangoztatása csak arra való, hogy világossá tegye: minden kísértetlátó a saját kísértetei között érzi otthon magát, vagy ahogy Edu, a *Kökküregén kán fogai* című novella fogorvosa fogalmaz: „mindenki a saját hite szerint boldogul.”<sup>314</sup> A *McCadwore-hitbizomány történetében* megjelenített Trivulzio maga is babonás kísértetlátó, akinek „felvilágosultsága” csak abban nyilvánul meg, hogy olykor kételkedik mások, s néha még saját kísérteteiben is.

A *Trivulzio kalandjai* közreadását követően publikált Trivulzio-novellák közös sajátossága a fekete humor fokozott előtérbe kerülése. A *Glossina palpalis* előadásmódját az anekdotikus humor intenzív érvényesülése jellemzi, amely egyformán megfigyelhető a cecelégytől rettegő kocsmáros alakjának megjelenítésében vagy a Rituper sajátos, szerezsen nyelveket idéző szóhasználatáról megemlékező kitérőben, azaz az elsődleges és a másodlagos elbeszélő szólamában egyaránt markánsan jelen van. A szöveg végső csattanója azonban egy másik tónussal színezi át a novella hangnemét:

A két szerencsétlen öreget megcsípte a csécsélég, és most halálos, megszakíthatatlan álommal alusszák át magukat az örökkévalóságba. Hm... Ha jól meggondolom a dolgot, nem is olyan rossz módja a megdöglésnek. Aki úgy tud aludni, hogy még a melléje levágó dupla mennykő csattanására sem ébred fel!<sup>315</sup>

A csattanót felvezető szakaszt ugyanakkor az anekdotikus humor hangneme jellemzi. A történet első csattanójához, a villámcsapás után is békésen alvó két öreg képéhez fűzött megjegyzést még az anekdotikus kedélyességet idézi: „Mi az? Hát ezek még erre sem ébrednek fel? Hiszen akkor ezeknek ítélet napján maga Izrafil angyal is hiába fog trombitálni!”<sup>316</sup> Ezt a kedélyes hangot az ironia és a drasztikus szóhasználat mozditja a fekete humor felé. A komikumnak ez a nyersebb, enyhén cinikus változata kitart az Trivulzio elbeszélésének befejezéséig: „Valami kis pálinkát, dohányt meg kenyeret adtam a suhancnak, mert tudom, hogy erre a háromra és ilyen sorrendben vágyódik a hottentotta, azután hazabotlottam a tanyánkra, ahol a báró már ugyancsak aggódott miattam.”<sup>317</sup>

A *Kökküregén kán fogai* szövegében elsősorban a koponyának juttatott központi szerep teremti meg a fekete humor érvényre jutásának lehetőségét. Az expozíció szerepét betöltő első

---

<sup>314</sup> *Uo.*, 49.

<sup>315</sup> *Uo.*, 60.

<sup>316</sup> *Uo.*

<sup>317</sup> *Uo.*

rész a koponya hosszú és részletes leírását adja, majd elhangzik Trivulzio képtelen ötlete: a koponya jól fejlett fogaival pótolgatni hiányzó sajátjait. Az alaphelyzetben rejlő komikumot a kán megjelenéseiről tudósító II. rész alaposan kiaknázza. Kabarétréfára emlékeztető poén,<sup>318</sup> szellemes szójáték<sup>319</sup> és az eltérő kulturális szokások játékos szembeállításai egyaránt előfordul a komikus effektusok között.

A *McCaddwore* hitbizomány fekete humora elsősorban az elbeszélt cselekményelemekben rejlik: Trivulzio azt a feladatot kapja, hogy borotváljon meg egy hullát, a tetszhalott azonban életre kel, Trivulzio pedig ijedtében átvágja a torkát, így a tetszhalottból valódi hullát csinál. A halált ugyanakkor már az elbeszélői szituáció megrajzolása is tematizálja. Trivulzio azzal bizonygatja az elsődleges narrátorhoz fűződő szoros baráti kapcsolatát, hogy jóslatokba bocsátkozik: „Ott leszek én magánál még a halálos ágyánál is, higgye el – és erre a szóra az én barátom, az immár deres fejű Amanchich Trivulzio leült az asztalom mellé, és csak a feje biccentésével intett grogért –, higgye el, hogy én fogom le majd még a maga szemét is arra az úgynevezett örök álomra.”<sup>320</sup> Az elsődleges elbeszélő ezzel szemben arra, kéri, hogy ne beszéljen neki a halálról. Ez a megszólalás sem mentes némi akasztófahumortól: „– Hallja maga, Trivulzio. Hiszen én úgyis kifizetem a maga grogját, hát akkor tegye meg nekem legalább azt a szívességet, hogy ne beszéljen a halálról. Nagyon közel érzem magamat hozzá, már szinte itt van, és tudja: a jelenlévőkről nem szabad beszélni.”<sup>321</sup> Ezek után Trivulzio kétszer is neki szegezi a kérdést, hogy fél-e a haláltól. Ebben a kontextusban hangzik el a kísérteties Skóciáról és a halott megöléséről szóló történet. Az elbeszélés komikumát fokozza, hogy Trivulzio bizonyos értelemben ismét rászedi hallgatóját: pontosan olyan tematikájú történetet mesél el neki, amelyet az a legkevésbé szeretne hallani.

A *Trivulzio kalandjai* ciklus publikálását követően született Trivulzio-novellák továbbra is megőrzik az anekdotikus elbeszélésmód sajátosságait: a hangsúlyozott elbeszélőkedvet, az orális nyelvhasználat oldottságát és a poénra hangolt előadásmódot. Az elbeszélt történet hitele továbbra is kétséges marad, ugyanakkor a beékelte elbeszélések fiktivitását ezek a novellák a

<sup>318</sup> „– Hát tudja, a minap csakugyan felmentem Edushoz a két koponyával...

– Kettővel?

– No igen. Hát hiszen csak a magamét is fel kellett vinnem hozzá, ha egyszer fogat akartam rakatni bele. Az egyik koponyával a hónom alatt, a másikkal meg a hónom fölött beállítottam tehát Edushoz.” (Uo., 48.)

<sup>319</sup> „Képzelteti, hogy kilelt a hideg, és hogy összevacogtak a félelemtől a fogaim. Illetve az én fogaim a Kökküregén kán fogaival.” (Uo.) „Mit akarsz te a fogaiddal most már, nagy hatalmú kán? Hiszen egyszer már a fűbe haraptál velük, tehát most már nincs többé szükséged rájuk.” (Uo.) „És tegnap éjjel megint megjött, és már nem is követelte vissza a fogait, csak azt kötötte ki magának, hogy ne egyek velük kolbászt, mert azt Pesten nem húsból csinálják. Még a legjobb volna, monda, hogyha a lómészárszékhez szoknék hozzá. Akkor ő is nyugodtabb lenne.” (Uo., 48.)

<sup>320</sup> Uo., 50.

<sup>321</sup> Uo.



*Glossina palpalis* kivételével kevésbé teszik látványossá, mint a ciklus darabjai. Ott Trivulziót a hangsúlyozott elbeszélőkedv mellett éppen történeteinek kitalált, költött volta emelte a művész jelképévé, míg a két utolsó Trivulzio-novella ezt a metaforikus funkciót elsősorban a kísértetlátás motívumával igyekszik hangsúlyossá tenni. Ugyancsak jól érzékelhető változás a ciklus darabjaihoz képest, hogy a fekete humor egyre meghatározóbbá válik a novellák szövegében.

Cholnoky Viktor az anekdotikus elbeszélésmódot az elbeszélőkedv átértelmezése révén az irodalmi öntükrözés formájává alakította. Az anekdotikus csattanóban lehetőségként adott fikcionalitást az irodalmi önreflexió hangsúlyos elemévé tette. *Trivulzio kalandjai* című ciklusának kompozíciós elveit a nyelvi megalkotottság előtérbe állítása és a fiktitivás látványos színre vitele alkotják. A ciklusba azokat az Amanchich-novellákat válogatta be, amelyek a címszereplőnek elsősorban nem kalandor, hanem elbeszélő voltát emelik ki. Ezek a novellák mind az elsődleges, mind a szereplői narráció szintjén elsősorban azokra a poétikai eljárásokra építenek, amelyek a nyelvi megalkotottságra irányítják az olvasó figyelmét. Cholnoky az irodalom szórakoztató funkcióját és önértelmező potenciálját egyaránt érvényre juttatva több szinten olvasható szövegtípust teremtett, amelynek legközelebbi párhuzamát Kosztolányi *Esti Kornél* című művében ismerhetjük fel.

## Viszonylagosság és temporalitás

Az elmúlt három évtized tudományos recepciójának következményeként az *Esti Kornél* Kosztolányi prózájának talán legkanonikusabb alkotásává vált. E pozíció kivívásában jelentős szerepet játszottak azok a publikációk, melyek a kötet poétikai újdonságaira helyezték a hangsúlyt. Ezen a téren Szegedy-Maszák Mihály tanulmányainak minden kétséget kizáróan kezdeményező jelentőség tulajdonítható, hiszen nem túlzás azt állítani, hogy évtizedekre meghatározták a szakirodalom érdeklődésének fő irányait. Az *Esti Kornél jelentésrétegei* című, 1980-ban publikált írása a regénnyel szemben támasztott hagyományos elvárásoktól való eltávolodást, a regényszerűség egy korszerűbb koncepciójának megvalósulását emelte ki a poétikai innováció legmeghatározóbb vonásaként. Ennek az értelmezésnek a legfőbb hivatkozási pontja az első fejezet azóta olyan gyakran idézett részlete: „össze ne csirizeld holmi bárgyú mesével. Maradjon minden annak, ami egy költőhöz illik: töredéknek.”<sup>322</sup> A szöveg önértelmező gesztusának kiemelése mellett Szegedy-Maszák Mihály a kötet struktúrájának poétikai vizsgálatával is alátámasztotta azt a megközelítést, melynek értelmében Kosztolányi műve reflektált módon távolodott el a regényszerűség olyan hagyományos elvárásaitól, mint az összefüggő cselekmény, a szoros, lineáris időrend és az önazonos főhős.

E megközelítésmód autentikus voltát a befogadás akkori szituációja messzemenően alátámasztotta. A hetvenes-nyolcvanas években a magyar olvasóközönség és a hazai irodalomtudomány körében egyaránt számos idejétmúlt elvárás élt a regény műfajával szemben, ami elsősorban a realizmus, illetve a szocialista realizmus ideológiai háttérű, mesterséges fölértékelésével magyarázható. Miközben a modernség irodalmának kezdeményező alkotásai már a 20. század első évtizedeiben megkérdőjelezték a realista regény poétikájából elvont elvárások érvényességét, a hazai marxista irodalompolitika igyekezett a realizmust nem korhoz kötött, temporális érvényességű jelenségként, hanem időtlen esztétikai mérceként beállítani. Mindez ahhoz vezetett, hogy a realista poétikából eredeztethető elvárásrendszer messze túlélte önmagát, s anakronisztikus követelményeket támasztott a kortárs irodalommal szemben. A hazai szépirodalom hetvenes-nyolcvanas évekbeli újszerű fejleményei nem feleltek meg ennek a hivatalos igénynek, s látványos szakítottak a realista poétika ideologikus követelményével.

<sup>322</sup> Itt és a továbbiakban az alábbi kiadásra hivatkozom: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél (Kosztolányi Dezső összes művei)*, szerk. TÓTH-CZIFRA Júlia és VERES András, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2011, 27. (A következőkben az innen származó idézetek oldalszámát a főszövegben adom meg.)

Az *Esti Kornél* interpretációja során felvázolt, újszerűen értelmezett regényszerűség hozzásegítette a magyar irodalomtudományt és a hazai olvasóközönséget annak tudatosításához, hogy a realista poétika – mint minden elvárásrendszer – csak temporális érvényességgel bír. E megközelítés nyomán egyre inkább elterjedt a regényszerűségnek egy olyan korszerűbb értelmezése, amely nem követelte meg a hagyományos, 19. századi poétikai megoldásokat. A magyar modernség egyik legjelentősebb prózai alkotása, az *Esti Kornél* a kortárs fejlemények hazai előzményeként jelenhetett meg, ami hozzájárult ezek újszerű eljárásainak elfogadtatásához, illetve népszerűvé válásához. Aligha vonható kétségbe, hogy a regénypoétika újszerűségét elsősorban a folyamatszerűség felfüggesztésében felfedező megközelítés<sup>323</sup> a Kosztolányi-recepció kiemelkedő teljesítménye, amely nemcsak a Kosztolányi-olvasásnak adott új irányt, de a kortárs irodalom elfogadtatásához is jelentősen hozzájárult. Éppen ezért nem áll szándékomban e közelítésmód kétségbevonhatatlan eredményeit megkérdőjelezni, amikor a poétikai innováció kérdéshez egy másik irányból közelítek. Pusztán arról van szó, hogy a regényszerűség kritériumainak átértelmezése a posztmodern irodalomnak és a kortárs irodalomtudománynak köszönhetően immár eredményesen lezajlott, befogadói elvárásaink érzékelhetően átalakultak. Ebben az értelmezési szituációban a műfajiság új, eddig kellő részletességgel nem tárgyalt kérdései kerülhetnek középpontba.

Az általam kiemelt jelentőségűnek tartott problémakör a műfajok és beszédmódok összjátékaként értett műfajiság kérdése. Szegedy-Maszák Mihály is foglalkozott ezzel a témával: a műfaji alkotóelemek között a regényt, a románcos történet, a menipposzi szatírából kialakult példázatot és az értelmezett önéletrajzból önállósult vallomást jelölte meg figyelemre méltó komponensként.<sup>324</sup> Tanulmányai sem a publicisztikai műfajokat, sem az anekdotizmust nem említették a műfaji összetevők között. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy bemutassam, milyen jelentős szerepet játszik a tárcairodalom és az anekdotikus beszédmód ösztönzése az *Esti Kornél* poétikájának alakításában, különös tekintettel a címszereplő beékelte elbeszéléseire. A szóbeli előadásmód illúziójának felkeltését – amit a korábbi szakirodalom is konstatált<sup>325</sup> – főképpen a csevegő tónusban megszólaló tárca és az orális nyelvhasználatot előtérbe helyező anekdotikus narráció hatására vezetem vissza. Ezeknek a beszédmódoknak

<sup>323</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az Esti Kornél jelentésrétegei = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Anonymus Kiadó, 1998, 158-177. Különösen: 164-168.

<sup>324</sup> *Uo.*, 172.

<sup>325</sup> Vö. KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979, 483-484.

jelenlétét nem elsősorban nyelvfilozófiai elgondolásokkal,<sup>326</sup> hanem az irodalom szórakoztató funkcióját emancipáló esztétikai megfontolásokkal hozom összefüggésbe. Az anekdotizmus innovatív alkalmazását annál is inkább releváns kérdésnek tekintem, mert az anekdotikus beszédmóddal szemben megnyilvánuló leértékelő szemléletmód mindmáig igen eleven a hazai irodalomtudományban. Jóllehet a posztmodern irodalom elterjedése óta szinte közhelynek számít az a tézis, mely szerint egy adott mű egyszerre szólalhat meg több szinten, több regiszterben, nem kell szükségszerűen választania a „szépirodalom” és a „szórakoztató irodalom” kategóriája között, az anekdotizmust diszkvalifikáló előítélet mégis makacsul tartja magát.

Az *Esti Kornél* anekdotikus vonásait, sőt általában az anekdotikusság jelenlétét a Kosztolányi-prózában mindeddig kevesen hozták szóba, holott Babits kritikája – igaz, negatív élel – korán ráirányította a figyelmet erre a műfaji komponensre.<sup>327</sup> Ennek ellenére néhány szórványos említés mellett hosszú ideig csak Dérczy Péter írásában<sup>328</sup> kapott hangsúlyos szerepet az *Esti Kornél* anekdotikus jellege. Közelítésmódom előzményeként mégsem tarthatom számon ezt a tanulmányt, mert a szerző az anekdotikusság fogalma alatt csupán az összefüggő cselekmény hiányát, illetve a szerkezet töredezettségét érti.<sup>329</sup> Legutóbb Bazsányi Sándor „esszéfüzérben” olvashattunk az *Esti Kornél* anekdotikus vonásairól, de a kérdés mélyebb analízise ebben az esetben is elmaradt.<sup>330</sup>

Az alábbiakban igyekszem bemutatni az *Esti Kornél* szövegében megjelenő anekdotikus sajátosságokat, kitérek arra a kérdésre, hogy miért lehet ennyire termékeny publicisztika és anekdotikusság összjátéka, továbbá megkísérlem tisztázni az anekdotizmus kötetbeli funkcióit. Az elemzés kiindulópontjául a bevezetés funkciójával rendelkező első fejezet „szereposztásának” vizsgálatát választottam. A kötet e szöveghelyének önreflexív karaktere

<sup>326</sup> SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 173.

<sup>327</sup> BABITS Mihály, *Könyvről könyvre. Esti Kornél*, Nyugat, 1933, I, 688.

<sup>328</sup> DÉRCZY Péter, *Szindbád és Esti Kornél*, *Literatura*, 1986/1-2, 81-94.

<sup>329</sup> Vö. DÉRCZY, *I.m.*, 87-89. Rádásul osztozik az anekdota „mint tartalom” negatív megítélésében, ami nagyon távol esik az általam képviselt nézőponttól.

<sup>330</sup> BAZSÁNYI Sándor, „Ez tréfa?” *Kosztolányi Esti Kornéljáról*, Budapest – Pozsony, Kalligram Kiadó, 2015. A szerző több szöveghelyen is (pl. 59, 68-69, 70, 105, 153, 181, 191, 193, 198, 204.) szót ejt a kötet egyes novelláinak anekdotikus vonásairól, s ezeket elsősorban a cselekmény alakításában véli felfedezni. Helytállónak tekinthető az a megállapítása, mely szerint az anekdotizmus elsősorban az Estit elbeszélőként felléptető novellákra jellemző. (Vö. 59. és 68.) Azonban ezt a megfigyelést sem tudom az én közelítésmódomra tett számottevő inspiráló hatásként számontartani, mivel ezt az észrevételt már 2011-ben megtettem *Trivulzio és Esti Kornél* című írásomban (*Literatura*, 2011/3, 228-237.), melynek létéről azonban a Bazsányi-kötet olvasója nem szerezhet tudomást. Bazsányi anekdotikusságról szóló szórványos fejtegetéseinek legnagyobb hiányossága abban jelölhető meg, hogy a szerző álláspontja határozatlanul és reflektálatlanul ingadozik az anekdotizmust leértékelő konvencionális álláspont s egy kevésbé előítéletes olvasásmód között. Amikor olcsó anekdotáról (191.), kétely nélküli mesemondásról (193), cukrozott anekdotikus humorról beszél (204.) az irodalomtörténet-írás jól ismert világnézeti vádjait visszhangozza. (Erről részletesebben lásd. GINTLI Tibor, *Esti járat, menetrend szerint*, *Műút*, 2016/1, 54-58.)

közismert, a regényszerűséggel kapcsolatos értelmezések előszeretettel hivatkoznak rá. A „szerzők” első fejezetbeli pozicionálását az interpretációnak természetesen szembesítenie kell a kötetben ténylegesen megvalósuló elbeszélői szerepekkel, hiszen közismert, hogy Estinek a bevezetésben olvasható jellemzését a későbbi fejezetek nem minden tekintetben igazolják.<sup>331</sup> Az alábbiakban nem is Esti személyiségének értelmezésére teszek kísérletet – ebben a tárgykörben már egyébként is tekintélyes terjedelmű szakirodalom született<sup>332</sup> –, hanem arra törekszem, hogy leírjam azt a művészszerpet, amelyet Esti Kornél ebben a fejezetben megtestesít. Az *Esti Kornél* teljes joggal olvasható művészregényként. Két legfontosabb szereplője művész, de ennél is lényegesebb, hogy a kötet rendre a művészet mibenlétére, illetve a lét és a művészet kapcsolatára kérdez rá. Tehát nem annyira a művész alakjáról, mint inkább a művészetről beszél. Éppen ezért Esti Kornél első fejezetben megjelenített figuráját sem személyiségként, hanem olyan művészszerpként közelítem meg, amely nem feleltethető meg egy konkrét személyiségnek, és nem terjeszthető ki a mű egészére. Azt feltételezem, hogy az implicit szerző két művészszerp szimultán játékba hozásával teremti meg saját művészi identitását, illetve a művet két, párhuzamosan egymás mellett élő művészet-értelmezés alakítja.

Esti Kornél figurájának talán legfontosabb funkciója a szilárd önazonosság megkérdőjelezése, az egyféleség fölszámolása. Bár az általa képviselt művészetértelmezés és művészszerp körvonalai jól kitapinthatók, talán ezek konkrét tartalmánál is fontosabb az a feladat, amelyet a viszonylagosság kötetbeli színrevitelében betölt. Esti Kornél legfőbb funkciója, hogy létével szavatolja a következtelenség, a szeszély poétikává emelt elvét. Ebben a vonatkozásban nem az a legfontosabb, hogy aktuálisan milyen elvet képvisel, hanem hogy rendre láthatóvá tegye minden dolog eredendő relativitását. Ebben a tekintetben hasonló a szerepe ahhoz a pozícióhoz, melybe Kosztolányi *Göcsej* című úti jegyzete Nagy Endre alakját állítja:

Az előszó e született művésze az előkelő szellemek rugalmasságával illeszkedik a társalgásba. Minthogy egyformán látja minden dolog színét és fonákját, rendszerint [olyan] szerepet vállal, amint a másik fél kívánja, akár a jó zenész, akinek mindegy, hogy a négykezesnél a *violint* vagy a *basszust* játssza-e? Ha én állítok valamit, akkor ő tagad, s ha én tagadok, akkor ő állítani fog, de csak annyira, hogy a társalgás eleveensége megmaradjon. Ilyen módon a vele való együttlét felettébb kellemes. Kedvemre elfogult, egyoldalú lehetek emberekkel, dolgokkal szemben, mert

<sup>331</sup> Vö. például BARABÁS Judit, *Az Esti Kornél-történetek*, Kalligram, 1995/10, 56. LENGYEL András, *Genézis és kompozíció viszonya az Esti Kornélban* = Uő., *Játék és valóság közt*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2000, 226.

<sup>332</sup> KISS, I.m., 441-442. KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986, 422-423.

tudom, hogy az ellenkező nézetnek is szószólója akad, s a kérdés másik oldalát ő védelmezi.<sup>333</sup>

Az idézett részlet tanúsága szerint a szóbeliség a pillanatnyiség, az illékonyság, a temporalitás emblémájaként is felfogható. A vélekedések, értékítéletek pillanatnyi érvényességének adekvát kifejezője az elszálló szó. Kosztolányi prózája az oralitás preferálásakor mintegy ellenkező előjellel idézi fel a „Verba volant, scripta manent” antik szentenciáját, amely eredetileg az írás fölényét hangsúlyozta a beszéddel szemben. Kosztolányi elbeszélői (és értekező) nyelve éppen az írás élőszó felé mozdításával igyekszik biztosítani, hogy az írásban rögzített nyelv ne veszítse el a léttel való kapcsolatát, hogy állandósága miatt ne váljon alkalmatlanná az emberi léttapasztalat kimondására.

Bár a kötet több szöveghelyén tételesen megfogalmazódik a relativista szemléletmód,<sup>334</sup> ezeknél a téziseknél a kötet poétikai működése, a szövegek egymástól eltérő beszédmódja érzékletesebben, esztétikailag meggyőzőbb módon sugalmazza ezt a beállítódást. A viszonylagosság tapasztalata tehát a szeszély, a következtelenség poétikai elvében nyilvánkozik meg legnagyobb erővel. Éppen ezért érdemes óvatosan bánni az olyan kijelentésekkel, amelyek az *Esti Kornél* kapcsán fejlődést vagy határozott irányú poétikai elmozdulás konstatálnak. Elterjedt vélekedés például, hogy az *Esti Kornél* eltávolodik a lélektani érdekeltségű elbeszélésmódtól. Kétségtelen, hogy könnyű szerrel idézhetők olyan szakaszok, amelyek a lélektan, illetve a lélektani elbeszélés fölött ironizálnak.<sup>335</sup> Ugyanakkor a kötet több fejezete (2, 5, 8, 13, 15, 16, 17, 18.) meggyőzően interpretálható lélektani elbeszélésként. (A kötet egyik legkiemelkedőbb írásában, az eredetileg *Csók* címmel megjelent harmadik fejezetben is fontos

<sup>333</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Én, te, ő*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973, 458. (Kiemelések az eredetiben.)

<sup>334</sup> Néhány példa:

„Minden attól függ, milyen szemszögből nézzük a dolgokat.” (96.)

„Ő nem értette az életet. Fogalma se volt, miért született erre a világra. Úgy gondolkozott, hogy akinek részévé jutott ez az ismeretlen célú kaland, melynek vége a megsemmisülés, az minden felelősség alól föl van mentve, s jogában áll, hogy azt tegye, amit akar, például végigfeküdhét a kocsúton, és minden ok nélkül elkezdhet jajgatni, anélkül hogy különösebb megrovást érdemelne. De éppen mert az életét a maga egészében értelmetlenségnek tartotta, a kis részeit külön-külön mind megértette, minden embert kivétel nélkül, minden magasztos és aljas szempontot, minden elméletet, s ezeket azonnal magáévá is tette. Ha valaki öt percig beszél neki okosan, hogy térjen át a mohamedán hitre, ő áttér rá, föltéve, hogy megkíméli a cselekvés nyűgétől, a szaván fogják, és nem adnak neki időt, hogy később mégis visszatáncoljon.” (112-113.)

„Miután mindezt kifejtettem, eszembe jutott, hogy ennek az ellenkezője is éppannyira áll, mint minden dolognak a világon.” (174)

<sup>335</sup> Például: „Elégge föl fogja bősztíteni azokat, akik az irodalomban lélektani megoldást, értelmet, erkölcsi tanulságot is keresnek? Jó. Akkor megírom.” (140.)

„Kezemből krokodilbőr táskámmal lassan kísértél a város végén levő pálmaligetbe, ahol eddig naponta dolgoztam közvetlenségéről és forró ösztönösségéről méltán híres szerelmi dalfűzéremen, melynek ez a címe: *Gátások és átvitelek*.” (216.)

„Pár óra alatt mégis megírtam egyik legfőbb művemem, egy kétsoros költeményemet, mely Elinornak, legutóbbi kedvesemnek írástam érzett tudat-előttés gyűlöletéről szól.” (216.)

szerephez jut ez az elbeszélismód.) Az *Esti Kornél* tehát aligha lépett túl a pszichológiai érdeklődésen, pusztán arról van szó, hogy a következtetlenség, a szeszély poétikájának jegyében a kötet egyszer elutasított elvárásként mutatja be a lélektani motiváltságot, máskor pedig érvényes beszédmódként jelenik meg ugyanez narratíva.

A viszonylagosságot színre vivő poétikai funkció bemutatása után térjünk vissza az első fejezetben felvázolt művészszerpekhez. Esti szólama szóba hozza az elsődleges elbeszélő és a saját stílusa között mutatkozó eltéréseket:

De a mi stílusunk homlokegyenest ellenkezik. Te újabban a nyugalmat, az egyszerűséget kedveled. Klasszikusok a példaképeid. Kevés dísz, kevés szó. Az én stílusom ellenben még mindig nyugtalan, kócos, zsúfolt, cifra, regényes. Javíthatatlan romantikus maradtam. Sok jelző, sok hasonlat. Ezt nem engedem elsikkasztani. (28.)

A klasszikus-romantikus ellentétpárt aligha érdemes stílustörténeti értelemben felfognunk. Sokkal inkább a 19. század végén divatos örök romantika – örök klasszika elmélet hatása érződik rajta, amely mintegy a művészet állandó ellenpólusaiként, alapformáiként értelmezte a fogalompár tagjait. Kosztolányi szövege ezt az elméletet sem követi szorosan, inkább e terminusok metaforikus használatáról beszélhetünk: a klasszikus jelző a látványos gesztusoktól tartózkodó, szinte eszköztelennek tűnő, higgadt írói attitűdre, míg a romantikus a nyugtalanító, provokatív, szabálytalan iránti vonzalomra utal. Ezzel a szereposztással rokonítható az első fejezetben ugyancsak megjelenő nyárspolgár – bohém ellentétpár, akárcsak a beérkezett író – nincstelen, kétes egzisztencia oppozíció is. Ezzel az Estire osztott művészszerpek jelen értelmezés szempontjából tekintve egyik leglényegesebb vonásához érkeztünk: a komolyság és komolytalanság kérdéséhez. Az elbeszélő Esti egykori ugratásait felidézve, így emlékezik meg eltávolodásukról: „Az ilyen diákcínyek hajdan szórakoztattak. Most, férfikorom kezdetén, inkább bosszantottak. Attól tartottam, hogy esetleg veszélyeztetik az én komolyságom is.” (10.) Az ismételt egymásra találás elbeszélése azt jelzi, hogy a komolyságot előtérbe helyező beállítódással az elsődleges elbeszélő immár nem azonosul minden fenntartás nélkül, ami a kötet egészének kontextusában úgy is interpretálható, hogy az implicit szerző a szórakoztatás igényét nem tekinti esztétikailag érvénytelen elvárásnak.

Az irodalom szórakoztató funkciójának egyenrangú voltát hirdető szemlélet nem csupán az első fejezet elbeszélőjének nézőpontját jellemzi, hanem a kötet egészének poétikáját is. Esti Kornél beékelte elbeszéléseinek többsége nagyon határozottan juttatja érvényre a szórakoztatás igényét, éppen ezzel a tendenciával hozható összefüggésbe az anekdotikus narráció és a

tárcairodalomra jellemző csevegő beszédmod előtérbe kerülése. Irodalomtörténeti szempontból az *Esti Kornél* egyik legjelentősebb teljesítménye a szórakoztató irodalom és a szépirodalom elválasztását érvénytelenítő szemlélet sikeres poétikai megvalósítása. A Nyugat első nemzedékének fellépése előtt nem vált el élesen egymástól a szórakoztató és a magas irodalom: Jókai vagy Mikszáth írásművészetét nem lehet kizárólag egyik vagy másik kategóriába sorolni. A modernnek ezzel szemben igyekeztek tudatosan távol tartani magukat a szórakoztató irodalomtól. Schöpflin Aladár *A magyar irodalom története a XX. században* című könyvében így jellemzi ezt a szemléletmód-váltást: „A fiatal íróknak az volt a nézetük, hogy a kilencvenes évekből átjött írók legnagyobb részében a kelleténél jobban érvényesül a szórakoztató szempont, s ennek akarva-akaratlanul feláldozzák a felsőbb követelményeket.”<sup>336</sup> Ennek a szemléletmódnak a következményeként kialakult a „magas irodalom” és a szórakoztató irodalom korábban nem tapasztalt mértékű, éles szembeállítása. Ezt a közelítésmódot tükrözi Ignótus szemléletes hasonlata is, mely szerint „az igazi művész nem cigányprímás, aki azt a nótát muzsikálja, amit a vendég rendel, hanem olyasvalaki, mint a hangversenyző zenész, aki megköveteli, hogy azt hallgassák, amit ő jónak tart eljátszani.”<sup>337</sup> A magukat modernnek tekintő írók nagyobb egzisztenciális tétek felvetését várták az irodalomtól, intellektuálisabb karaktert, korszerű szemléletmódot, s adekvát újszerű, a megszokottól eltérő – ezért az olvasó részéről a befogadás során bizonyos erőfeszítést kívánó – poétikát. Nem kétséges, hogy ez a tendencia nagymértékben kitágította a magyar próza tematikáját, narratív eljárásainak készletét, és fokozta az alkotók poétikai tudatosságát. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy ezzel a folyamattal párhuzamosan távolodott egymástól az irodalom említett két ága, illetve az irodalmi szövegek e két funkciója. Az *Esti Kornél* irodalomtörténeti fordulatot hajtott végre, amikor minden korábbi modernista kísérletnél határozottabban érvénytelenítette a komolyság és a könnyedség, a mélység és a sekélység oppozícióját. A szerzői szövetségre lépő elsődleges elbeszélő és a címszereplő alteregószerű kapcsolata a fenti szembeállítás értelmetlen voltának színre viteleként fogható fel.

Az anekdota műfaját és az anekdotikus beszédmodot a magukat öntudatosan modernnek tekintő írók többsége elutasította. Avítnak, divatjamúltnak tartották, a múlt irodalmához utalták, nem utolsó sorban éppen az olvasót „kiszolgáló”, mélység nélküli, könnyeden szórakoztató jellege miatt. Kezdetben maga Kosztolányi is osztotta ezt leértékelő vélekedést, ahogy azt 1907-ben publikált írása is bizonyítja: „Mi nem szeretjük az anekdotázó irodalmat,

<sup>336</sup> SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1990, 202.

<sup>337</sup> *Uo.*, 199.



mely zsiros magyarsággal teremtettezi körül igénytelen, lapos kedélyességeit.”<sup>338</sup> Az *Esti Kornél* keletkezésének idején azonban Kosztolányi prózapoétikája már túllépett ezen az egyoldalú szemléletmódon, amit elsősorban az mutat, hogy a gyűjtemény jelentős részben éppen az anekdotikus beszédmód újrahasznosításával valósította meg az irodalom szórakoztató funkciójának emancipációját. Eközben természetesen az anekdotikus narráció is átalakult, nem utolsósorban a humoros tárcával való műfaji összjátéknak köszönhetően olyan funkciókra is alkalmassá vált – például a poétikai önreflexióra, a nyelviség szerepének értelmezésére, az emberi létezés fölötti ironikus-játékos meditációra stb. –, melyek nem voltak jellemzők az anekdotizmus 19. századi magyar változataira.

#### *Az anekdotikus narráció és a tárcairodalom találkozása*

A szórakoztatás funkciójának egyenjogúsítása egy másik műfaji következménnyel is járt. Köztudott, hogy a modernség időszakában az írók nemcsak szépíróként, hanem újságíróként is tevékenykedtek, s publicisztikai írásaik életművüknek terjedelmes részét alkotják. (Kosztolányi is epikai életművét meghaladó terjedelmű tárcát írt, elsősorban a Pesti Hírlapba.) A két párhuzamos tevékenységet azonban a korszak modernista írói általában egymástól elválasztva gyakorolták, ugyanis osztották az esztétizmusnak azt az elvét, amely az irodalmat igyekezett elszigetelni az újságírástól és publicisztikai műfajoktól, mert ezeket nem tartották összeegyeztethetőnek a művészet komolyságával. Ezt az álláspontot talán Ambrus Zoltán 1909-ben publikált *Irodalom és újságírás* című cikke fogalmazta meg a legmarkánsabb módon: „a hírlapírás befolyása nélkül az utolsó negyedszázad irodalmában sokkal több volna a komolyság, a tartalmasság, az elmélyedés, és sokkal kevesebb a felületes, az elnagyolt munka.”<sup>339</sup> Ambrus koncepciója szerint az írónak nem szabad leereszkednie a közönség színvonalára, s nem kell igyekeznie kielégítenie annak elvárásait sem:

[V]érré vált az újságírók ügyesebbjeiben az a vezérelv, amelyet talán így lehetne megszövegezni:

„Mi nem kell a közönségnek? A komolyság; vagy ahol a komoly hang nem kötelező: a tartalmasság; a logikus fejtegetés; a tárgyba elmélyedés; az alaposság; a »hosszabb lélegzetű« munka; és semmi, ami komolyabb figyelmet, a

<sup>338</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Krúdy Gyula* = Uő., *Tükörfolyosó*, Budapest, Osiris Kiadó, 2004, 390.

<sup>339</sup> AMBRUS Zoltán, *Irodalom és újságírás = Esszé-panoráma 1900-1944, I.*, szerk. KENYERES Zoltán, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978, 12.

minimálisnál több megértő képességet vagy némi csekély ismeretet, például polgári iskolai műveltséget kíván.

Mi kell a közönségnek? A vidámság; a könnyedség; a fecsegés; a vicc; az anekdota; a léha szellem; a szenzáció; a személykultusz.”<sup>340</sup>

Az *Esti Kornél*nak a publicisztikai műfajokhoz fűződő viszony terén is jelentős nézőpontváltás tulajdonítható.<sup>341</sup> Kosztolányi kötete a szerző tárcaíróként művelt műfajait (jegyzet, humoreszk, kroki, karcolat, útirajz, glossza), illetve a tárcák beszédmódjának olyan jellegzetességeit, mint a csevegő, szellemes modor vagy a személyes hangú elmélkedés ötvözi a novella, a regény és az anekdotizmus poétikai sajátosságaival. A publicisztika szépirodalomhoz viszonyított másodrendű voltát Kosztolányi egyébként explicit módon is kétségbe vonta, amikor *Műhelytitkok* című írásában – melynek egyik bekezdése éppen a mélység kérdését tárgyalja – így fogalmaz: „[M]iért ne ömleszthesse bele valaki teljes tehetségét egy újságcikk, egy kabarévers, egy operett keretébe, s miért ne alkothasson remeket a festő egy fogépépreklámban.”<sup>342</sup> A kötet tehát két olyan határvonalat is átlép, amelyet éppen a modernség korábbi hazai poétikai gyakorlata állított fel: a szórakoztatás egyenrangúvá emelt funkciója megengedi, hogy a (szép)irodalom befogadja az anekdotikus narráció korábban ósdiak bélyegzett hagyományát, valamint az esztétikai szempontból másodrangúnak tekintett tárcairodalom poétikai alkotóelemeit. Ezzel a modern prózának egy olyan változata született meg, amely a korábnál nagyobb fokú szabadságot kínált az elbeszélő számára. A csevegő hangú filozofálás egyenrangúvá vált a történetmondással, az anekdotikus narráció oldottsága mellett megjelenhetett az elmélyült önreflexió, szabadon egymásra rétegződhet szórakoztatás és összetett létértelmezés. Aligha kétséges, hogy a szépirodalom fogalmának ilyen átértelmezése miatt válhatott az *Esti Kornél* a hazai posztmodern próza hagyománytudatának egyik fontos hivatkozási pontjává, ahogy azt Esterházy Péter *Esti* című műve is jól mutatja.<sup>343</sup> A modernista poétikai korlátoknak a szórakoztatás emancipálása jegyében megvalósuló eltörlése nélkül ez az ösztönző hatás aligha lehetett volna ilyen meghatározó.

A szórakoztatás antonímiája az *Esti Kornél* szövegében az unalom. Az első fejezetben Esti szólama az irodalom egészére kiterjeszti az unalom fogalmát:

<sup>340</sup> *Uo.*, 18. Az újságírásnak az irodalomra gyakorolt negatív hatása gyakran visszatérő téma a korszak értekező prózájában. Vö. SZAJBÉLY Mihály, *Ch[olnok]y [Viktor], az újság[ot]író [író]*, Vár ucca tizenhét, 1993/1, 83-84.

<sup>341</sup> Bengi László az *Alakok* és az *Esti Kornél* kompozíciójának összevetése során jutott hasonló következtetésre: „[A]z újságírói megszólalás felé tett »kiterő« nélkül nem vezetett volna út a korai Esti-novelláktól az 1933-as kötet több szinten nyitott prózapoétikájához.” (BENGI László, *A kompozíció ereje*, Kortárs, 2014/2, 77.)

<sup>342</sup> *Én, te, ő*, 198.

<sup>343</sup> Erről részletesebben lásd. GINTLI Tibor, *Esterházy Péter Estije mint Esti Kornél-értelmezés*, Új forrás, 2017/7, 70-79.

- Az a baj – panaszkodott –, hogy unom, kimondhatatlanul unom a betűket és a mondatokat. Az ember irkál-firkál, s végül azt látja, hogy mindig ugyanazok a szavak ismétlődnek. Csupa: „nem”, „de”, „hog”, „inkább”, „azért”. Ez őrijtő.
- Ezt én majd elintézem. Elég, ha beszélsz. (27.)

A címszereplő ezen a szöveghelyen magát az irodalmat nevezi unalmasnak, az elbeszélő válasza pedig arra is fényt derít, hogy az irodalom unalmának elűzésére a fejezet sugalmazása szerint az élőszo a megoldás. Esti irodalmi alkotótevékenységének orális jellegére másutt is utal az első fejezet szövege. Az elbeszélő Esti szobájában körültekintve elcsodálkozik azon, hogy semmi nyoma az írás szükséges kellékeinek: „Toll, papír sehol. Rejtély, hogy hol dolgozik.” (23.) Majd később, meginduló beszélgetésük során Esti maga jelenti ki: „Én már nem tudok írni”. (25.)

A címszereplő első fejezetbeli pozicionálása kétségtelenül lényeges kérdés, azonban fontosabb ennél, hogy minden olyan fejezet, amelyben Esti elbeszélőként lép fel, utalást tesz a szóbeli előadásra.<sup>344</sup> Ennek az utalásnak a mértéke változó, a „szólt Esti Kornél” (18. fejezet) szűkszavú formulájától a beékelt elbeszélés narratív szituációjának részletes megrajzolásáig terjed (12. fejezet). Egy kivételtől eltekintve (18.) az előadásmód nyelvi karakterét erősen meghatározza az élőszo imitációja. Az első fejezet jelzését tehát, mely szerint Esti igazi „műfaja” az élőszo, visszaigazolják a kötetnek azok a fejezetei, melyek a címszereplőt másodlagos elbeszélőként léptetik fel. (Azokban a fejezetekben, ahol Esti kizárólag szereplőként jelenik meg, többnyire olyan „hagyományos” íróként áll elénk, aki írásban rögzített műveket alkot.)

Az orális narráció és a szórakoztatás összefüggését a 6. fejezet külön is hangsúlyozza. Esti a nagy örökség történetének szóbeli előadását befejezve, az alábbi kérdést intézi az őt hallgató elsődleges elbeszélőhöz: „Szóval nem unalmas? – kérdezte. – Elégge érdekes?” Majd néhány további rokon értelmű kérdés megfogalmazása után erre a konklúzióra jut: „Jó. Akkor megírom.” (140.) A történet szóban hangzik el, értékelésének és majdani sorsának sarokpontja az érdekes, szórakoztató voltát firtató kérdésre adott válasz. A 4. fejezet szövege szintén arra utal, hogy a kötet perspektívájából tekintve az irodalmi alkotással szemben a lehetséges legnegatívabb ítélet az, ha unalmasnak találják. Az igazmondó városban átélt kalandokról szemtanúként beszámoló elsődleges elbeszélő arról tudósít, hogy az ottani legtekintélyesebb irodalmi revü címe: Unalom. Az orális jelleg azért lehet a szórakoztatás garanciája, mert a

<sup>344</sup> A kötetnek erre a sajátosságára már Kiss Ferenc is utalt: „A *mesélő* Esti poétikai tényezővé lép elő. [...] Hogy ő az előadó s hogy közben közönséghez beszél, gyakori közbevetések, kérdések jelzik. [...] [M]érsékeltlen vagy más jelleggel a gyűjtemény több darabjában is esztétikai hatástényezőként érvényesülnek azok a mozzanatok, melyek közönség és elbeszélő konkrét kapcsolatára utalnak.” (Kiemelés az eredetiben.) KISS, *I.m.*, 483-484.

szellemesen csevegő tárca műfajának és az anekdotikus narrációnak – a kötet szórakoztató jellegét leginkább biztosító két műfaji komponensnek – egyaránt jellemző sajátossága.

Kosztolányi publicisztikájában – melynek műfajait és beszédmódbeli jellegzetességeit az *Esti Kornél* szövege a novellával és regénnyel egyenrangú alkotóelemmé emeli – szintén gyakran felbukkan a szórakoztató előadásmód felértékelése, illetve vele szemben az unalmas irodalom negatív kategóriája. A Bicsérdy Béláról rajzolt portré például egyebek mellett így jellemzi a nyílt ellenszenvvel ábrázolt „prófétát”: „Nem közvetlen. Társalogni nem tud, csak prédikálni, értekezni *in specie aeternitatis* a világegyetemről és az emésztésről.”<sup>345</sup> Az idézet a tárcairodalomra is jellemző társalgó hangnemet a folyton az örökkévalóságra apelláló szemléletmód ellentétéként állítja be. A *Tinta* című írás az antik görög író, Klitiphónt nevetséges komolykodása miatt gúnyolja: „Az ízléstelenség hercege volt. A szomorúság gyászhuszája volt. A száraz humortalanság lángoszlopa volt.”<sup>346</sup> Ez a részlet azt a humort teszi értékkategóriává, amely az anekdotikus narrációnak és a szellemes tárcának egyaránt jellemzője. Az *Ákombákom* rovat 1932. április 17-i megjegyzése az unalom és az olvasói sznobizmus kapcsolatáról beszél: „Az olvasók tekintélyes része csak azt az írást tiszteli őszintén és komolyan, amelyet vagy nem ért, vagy un.”<sup>347</sup> A *Fintorok* című tárcában megrajzolt tanító ezekkel a szavakkal árulja el félművelt voltát: „Édes gyerekeim, ti jól ismertek engem. Tudjátok, hogy sohase mesélek nektek léha történeteket, melyeknek ne volna valami mélyebb, erkölcsi magva. Végre ezért fizetnek. Ezt a históriát se azért mondtam el, hogy szórakozzatok, hanem hogy okuljatok belőle.”<sup>348</sup> Mintha csak a nagy örökség történetét elbeszélő Esti irodalom-értelmezésének negatív megfelelőjét olvasnánk. A *Szép* című jegyzet a könnyedséget az igazán jelentős alkotások elengedhetetlen jellemzőjének tekinti: „Minden remekmű, mellyel eddig találkoztam, szerény is volt, látszatra majdnem igénytelen, kifejezésében pedig könnyed.”<sup>349</sup> Ennek az állításnak a párja olvasható az *Ember és világ* sorozat *Erőnkön felül* című jegyzetében:

Az igazi művész kisebb föladatakra vállalkozik, mint alkotóereje. Az, hogy Shakespeare megírta a Hamlet-et – és úgy írta meg, amint megírta: érzékletesen, élően, mindvégig röpdülő könnyűséggel – arra vall, hogy ez a feladat még mindig alkotóereje alatt állott. Játszik a roppant tárggyal. Alakjait szinte a kisujjával mozgatja. Az egész csak annyi lehetett neki, mint másnak egy operettszöveg

<sup>345</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hattyú*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972, 444. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>346</sup> *Én, te, ő*, 81.

<sup>347</sup> *Uo.*, 387.

<sup>348</sup> *Uo.*, 435.

<sup>349</sup> *Uo.*, 471-472.

összehozása. Nem igaz, hogy itt „felülmúlta önmagát”. Azok a munkák, melyekben az írók „felülmúlják önmagukat”, rosszak: nehézkesek és verejtékesek.<sup>350</sup>

*A költő utolsó szava* című tárca Lope de Vegának azt a kijelentését kommentálja, amelyet állítólag a halálos ágyán tett: „Unom Dantét.” Aligha nem ez a szöveg az unalom és a sznobizmus elleni egyik legélesebb állásfoglalás Kosztolányi publicisztikájában:

Úgy látszik, az irodalmi zsarnokság rémuralma mindenütt, minden időben egyforma. Ma is sok remekírót ununk, egyértelműleg, de ezt csak sötétben, bizalmasan, eskü pecsétje alatt, titkos telefonon merjük megszúgni egymásnak. Aki nyíltan hirdeti ilyesmit, nem a haldokló ágyán, hanem az élete derekán, azt – amint a közelmúltban láttam – a gúny, a röhej oly vihara fogadja, azt úgy lehurrogják és összevissza rugdossák, hogy szegény feje azt képzei, az élete utolsó pillanata következett el.<sup>351</sup>

A viszonylagosság, a pillanatnyi érvényesség tudata felértékeli a humor és az irónia jelentőségét.<sup>352</sup> A komikum ebben az összefüggésben az emberi lét eredendő irracionálisának reflektálásaként, valamint minden önmagát abszolútnak, öröknek és kétségbe vonhatatlannak tekintő értékrend, autoritás megkérdőjelezéseként értelmezhető. A humornak ez a felfogása vélhetőleg szerepet játszott abban, hogy Kosztolányi prózája beemelte a szépirodalomba a tárcaműfajok bizonyos eljárásait és beszédmód-változatait, illetve befogadta az anekdotizmus korábban elutasított hagyományát. A komikus hangot alkalmazó műfajok és az abszolút tekintélyeket megkérdőjelező relativista nézőpont közötti összefüggést jól szemlélteti a *Hivatalos János* című gúnyrajz, mely a tárca és az anekdota műfaját egyaránt játékba hozza. A publicisztikát a szöveg műfaji sajátosságai képviselik, míg az anekdotikusság tematikus szinten jelenik meg. A feltétlen tekintélytisztelet megszemélyesítője, Hivatalos János nem kedveli az élceket és anekdotákat, mert a tiszteletlenség szellemének megnyilatkozását érzékeli bennük:

Fölöttes hatósága kedvelte őt. Évről évre előreugrott a számléltrán, s csakhamar igazgató lett belőle. Intézetét példás szigorral vezette. Örködött mindenre. Nem tűrte, hogy valaki magánlevelét az állam itatósával itassa le. Ha egy kartársa kezét dörzsölgetve belépett irodájába, s holmi kedélyes történetbe kezdett, egyetlen pillantással leintette, s figyelmeztette, hogy most hivatalos óra van, magánügyeinket majd *magánóráinkon* intézzük el. Ő azonban magánóráin sem szívelte az élceket, az adomákat, melyekben a jókedv tiszteletlen manói fitorognak. Nem nevetett rajtuk. Amikor a társaságban elbeszéltek neki egyet-

<sup>350</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Sötét bűjőcska*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974, 35-36.

<sup>351</sup> *Uo.*, 98.

<sup>352</sup> Humor és viszonylagosság összefüggésére Kiss Ferenc is felfigyelt. (Vö. KISS, *I.m.*, 456.) Más kérdés, hogy a könnyedséget és egyes novellák kimódoltnak nevezett érdekességét Babits álláspontját visszhangozva kárhoztatja, és kevesli „az ügy horderejét, a furcsa történet emberi jelentőségét.” (*Uo.*, 458.)

egyed, enyhe ború szállt homlokára, babrálgatta vörös-barna szakállát, s a csattanónál mindig kitépett belőle egy szőrszálat, mereven szemlélte, aztán mintegy megvetése jeléül a földre dobta. Szakállának sok szőrét kellett hasonló okból eltávolítania.<sup>353</sup>

Anekdota és tiszteletlenség összefüggése az idézett szöveghely tanúsága szerint nem csupán a címszereplő vélekedése, hiszen kapcsolatukat az elbeszélői szólam is igazolja. A „jókedv tiszteetlen manói fintorogtak” kifejezést nyelvi játékosága eltávolítja a szereplő merev nyelvhasználatától, így ezen a ponton aligha lehet szó a figura belső nézőpontjának átélt beszédszerű megidézéséről. (A szereplő nyelvéről a „most hivatalos óra van, magánügyeinket *magánóráinkon* intézzük el” szakasz ad képet, amelyet szabad függő beszédként vagy akár egyenes idézetként is felfoghatunk.) Amitől az alak idegenkedik, azt az elbeszélő kedvtelve helyesli, a narrátor a tiszteetlen jókedv pártján áll. Bár Kosztolányi prózájának nyelve soha nem alkalmaz olyan harsány effektusokat, mint a *Švejk*, az anekdota és a tiszteletlenség közötti szoros kapcsolat feltételezésében párhuzam mutatkozik Hašek regénye és az idézett Kosztolányi-szöveghely között. Az anekdotikus hagyomány újraértelmezésekor abban a tekintetben mindketten hasonló úton jártak, hogy egyfajta szubverzív karaktert tulajdonítottak annak a műfajnak, melyet a közkeletű előítélet a már-már bornírt módon problémátlan világszemlélet epikai formájának tekint. Esti Kornél alakjának és elbeszélői modorának játékosan provokatív vonásai összefüggésbe hozhatók az anekdotizmusnak ezzel az általánosan elterjedt felfogástól elütő megközelítésével.

Mielőtt belefognék annak vizsgálatába, hogy miként jelenik meg az anekdotikusság az *Esti Kornél* szövegében, ki kell térnem arra a kérdésre, miért lehet poétikailag ennyire sikeres anekdotikusság és tárcairodalom eljárásainak összekapcsolása. Melyek azok a rokon vonások, amelyek lehetővé teszik e beszédmodok hatékony összjátékát? A hasonló jegyek közül korábban már esett szó a szórakoztatás igényéről. A másik meghatározó közös sajátosság az orális jelleg, az élőszó imitálása. Ezen a téren a két műfaji hagyomány beszédmódbeli sajátosságai ugyan közel állnak egymáshoz, mégsem teljesen azonosak. Vannak olyan elemek, melyek mindkettőben előfordulnak, s olyanok is, amelyek inkább csak az egyikre vagy másikkra jellemzők. Közös sajátosság a befogadó megszólítása, illetve az odafordulás az olvasóhoz. Az anekdotikus beszédmód inkább a tegező formához vonzódik, míg a tárcairodalomban a magázó és tegező forma hozzávetőleg azonos gyakorisággal fordul elő. Az olvasó megszólításakor az anekdotikus narráció esetében erőteljesebb tendencia a jelenlét szimulálása. A tárca beszédhelyzetét megszólító gesztusai gyakran inkább a levelezés szituációjához közelítik,

<sup>353</sup> *Uo.*, 481. (Kiemelés az eredetiben.)

amikor a megszólított a beszélőtől térben távol helyezkedik el, ennek megfelelően a kommunikáció is egyirányúnak mutatkozik. A levél írója állít vagy kérdez valamit, amire az adott beszédaktus keretében az olvasó nem tud válaszolni, csak időben késleltetett reakciót adhat. Az anekdotikus narrációnak a hallgató jelenlétét imitáló változataiban a narrátor sokkal gyakrabban szólítja meg képzeletbeli hallgatóságát, mint a tárca esetében, másrészt a narrátor szólamában rendre felbukkannak a hallgatóság reakcióira történő utalások, melyek azt az illúziót igyekeznek kelteni, hogy az elbeszélő hallja közönsége szavait, érzékeli gesztusait. Az *Esti Kornél* beékelt elbeszéléseinek többségében ez az elbeszélői „válaszreakció” gyakori jelenség.

További különbség a két műfaji tradíció között az orális jelleg megvalósulása terén, hogy a magyar anekdotikus hagyomány előszeretettel él bevett fordulatokkal (pl. „elég az hozzá”; „annyi szent”, „Csak a jó Isten a megmondhatója”),<sup>354</sup> idéz közismert életbölcsséget, használ bevett toposzokat. A 19. századból öröklött anekdotikus hagyományban jól érzékelhetők egyfajta kollektív jelleg nyomai. Az anekdotizmusnak a modernség hatásától nem vagy kevéssé érintett változatai esetében a kollektív hagyomány elemeinek egyéni kombinációjáról beszélhetünk. A tárca tipikus hangja ezzel szemben a szellemesen társalgó, csevegő hang. A szellemesség egyéni leleményt feltételez, nem kollektív és nem tradicionális természetű. Ez a sajátossága még abban az esetben is érvényesül, ha toposzszerű témát variál, ugyanis az invenciózus, frappáns, az improvizált ötlet könnyedségét sugalló megfogalmazás ekkor is egyéni szint kölcsönöz neki. Az egyéni nyelvi lelemény tipikus megnyilvánulási formája a paradoxon és a szójáték, melyekkel Kosztolányi publicisztikája is előszeretettel él, s amelyek az *Esti Kornél* szövegében szintén gyakran feltűnnek. Ezek a retorikai eljárások a szellemes tárcának bizonyos fokú intellektuális jelleget kölcsönöznek, illetve hangsúlyozzák a nyelvi műveltség jelentőségét. Az anekdotikus narráció 19. századi változatai az egyéni nyelvi invenciót nem állítják középpontba, a lelemény egyedisége helyett inkább az előadásmód elbeszélőkedven alapuló spontán természetességének benyomását igyekeznek kelteni. A beszédmód kollektív, illetve egyedi jellege eltérő szemléletmódra utal: előbbihez közelebb áll a közvélemény elfogadása vagy legalább is az azzal való nyílt szembefordulás kerülése, míg utóbbi az egyéniséget, ez egyedi nézőpont jogosultságát hangsúlyozza, ezért sokkal inkább individuális, mint sem közösségi jellegű. Kollektív és individuális pólusai ugyanakkor nem képeznek éles ellentétet, hiszen már az anekdotikus hagyományt mintegy megtestesítő Mikszáth prózájában is jól érzékelhetők a közvélekedéssel szembeni fenntartás óvatos

<sup>354</sup> Ezek megtalálhatók az *Esti Kornél* szövegében is. „Elég az hozzá”: 130, 183; „Csak a jó Isten a megmondhatója”: 180; „annyi szent”: 181.

gesztusai,<sup>355</sup> s a szójáték sem hiányzott elbeszélésmódjának poétikai eljárásai közül.<sup>356</sup> Ugyanakkor az anekdotizmus és a szellemes tárca poétikai összjátéka minden bizonnyal megkönnyítette az anekdotikus narráció hagyományának a modernség individuálisabb szemléletmódja jegyében történő átértelmezését.

Az anekdotizmus és a tárcairodalom között a humor – illetve a komikum különböző változatainak, mint az irónia és a gúny – meghatározó szerepe is kapcsolatot létesít. Nemcsak az anekdotikus előadásmód, hanem a szellemes csevegés is elképzelhetetlen e hangnemek valamelyikének érvényre juttatása nélkül. Korábban már szó esett róla, hogy Kosztolányi műveinek relativista szemléletmódjához milyen szorosan kapcsolódik az ironikus-humoros hangoltság, amely minden dolog viszonylagosságát hangsúlyozza. További párhuzam a két műfaji tradíció között a beszédmód személyessége, ami alatt nem az életrajzi jelleg, hanem a megszólalás tónusa értendő. Az anekdotikus elbeszélés narrátora a cselekmény főhősét és hallgatóságát egyaránt személyes ismerősként kezeli, ennek a viszonynak a következménye a familiáris hang. A tárca személyes beszédmódja kevésbé hangsúlyozza a familiáris ismerősséget, ebből fakadóan kevésbé kollektív jellegű. A feltételezett közös álláspont helyett gyakran magánvéleménynek, egyéni meggyőződésnek ad hangot, ilyen módon összefüggésbe hozható a viszonylagosság szemléletmódjával, amennyiben ez a hangnem az egyéni nézőpont meghatározó voltára, illetve a lehetséges perspektívák sokféleségére hívja fel a figyelmet. Másrészt a szubjektum önreflexiója is megnyilatkozhat általa, alkalmas arra, hogy teret adjon az egyéniség önmegfigyelő, önértelmező hajlamának megnyilatkozására. A Szegedy-Maszák Mihály által említett vallomásszerűség<sup>357</sup> az *Esti Kornél* esetében aligha közvetlenül a konfesszió műfajából eredeztethető, valószínűbb, hogy Kosztolányi publicisztikájának személyes hangoltságú rétege képezi előzményét.

<sup>355</sup> Erről részletesebben lásd. GINTLI Tibor, *A communis opinio és a narrátori szólam viszonya Mikszáth Kálmán prózájában = Narratíva és politika. Mikszáth-újraolvasás*, szerk., BENGI László és EISEMANN György, Budapest, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2016, 109-119.

<sup>356</sup> Pl. „Az a «pertu» sokszor lesz «perdu»!” (MIKSZÁTH Kálmán, *Anekdoták, I.*, Budapest, Révai, 1917, 114.) „Biz ez a krónika megint Nagy András uramról szól, aki országos hírvé lett azáltal, hogy Hódmezővásárhely nevezetes városában húszezer kemény forintokon artézi kutat emeltetett, s még tán híresebbé ama bon mot által, melyet annak idején egy fránya újságíró adott a szájába, hogy a tudomány sok fejet megzavart, de a víz még egyet sem.” (*Uo.*, II, 60.) Klammarik *A Plutó* című elbeszélés főhőse, aki attól retteg, hogy a Plutó nevű lóban a sátán öltött testet, s ezért mindenképpen el akarja kerülni a vele való találkozást, a shakespeare-i idézetet kifordítva így kiált fel kétségbeesésében: „Egy országot egy mentő gondolatért!” (MIKSZÁTH Kálmán, *Összes művei 41.*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, 20.) A *Farkas a Verhovinán* a „Könnyű Katát táncba vinni” szólással űz hasonló játékot. Nagyidai Ferenc megkéri Tahó Mihály lányát, Katalint. A fiatalok szerelmesek egymásba, de az öreg nem adja a lányát. „S lőn néhány nap múlva, midőn a kisasszony künn lovagolna az Irholc felé vezető úton, előtte termett Nagyidai Ferenc két cimborájával, megfogták a ló kantárját, levették róla a Katót (mert könnyű Katót levenni), föltették a kocsiba, lovát a saroglyához kötve, a legelső plébániára vágattak és összekeltek.” (MIKSZÁTH Kálmán, *Összes művei 4*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956, 142.)

<sup>357</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *I.m.*, 172.



Anekdota és tárcza kapcsolata a magyar próza történetében az Esti Kornél-szövegek keletkezése idején már jelentékeny múltra tekintett vissza. Mikszáth Kálmán *Anekdoták* címmel a Révai Kiadónál megjelent kétkötetes munkája például számos olyan szöveget tartalmaz, amelyet inkább tárcának nevezhetünk, mint anekdotának. A két műfaj közötti átjárhatóságot Kosztolányi publicisztikája is jól szemlélteti, hiszen nem egy tárcája anekdotikus történetet ad közre.<sup>358</sup> Az általa többnyire arcélnak nevezett portrék és gúnyrajzok között többször találkozhatunk az anekdotikus hagyományból ismerős különc típusával. Anekdotikus elbeszélés és tárcairodalom *Esti Kornél*-ban megvalósuló összjátéka tehát számottevő előzménnyel rendelkezik Kosztolányi publicisztikájában, jóllehet kétségtelen, hogy a nevezetes kötet ezt az összjátékot minden korábbinál összetettebb módon valósítja meg.

*Az oralitás mint az intézményesült irodalom provokációja* (Esti Kornél, Esti Kornél kalandjai, Egy asszony beszél)

Az *Esti Kornél* fejezetei az elbeszélő pozícióját tekintve két alaptípust képviselnek: harmadik személyű, heterodiegetikus narrátort vagy egyes szám első személyű elbeszélőt léptetnek fel. A narratív szintek szempontjából ugyancsak két változatot különböztethetünk meg: egy részük beékelte elbeszélést alkalmaz, más részük nem él ezzel az eljárással. A beékelte elbeszélés narrátora minden esetben Esti, ugyanakkor mind a heterodiegetikus narrátort fellejtető, mind az első személyű, homodiegetikus elbeszélések alkalmaznak beékelést. Az említett két szempontot tekintve tehát az alábbi kombinációkkal találkozhatunk:

- heterodiegetikus narráció beékelés nélkül (2, 3, 5, 8, 13, 15, 16, 17.)
- heterodiegetikus narráció Esti beékelte elbeszélésével (7, 9, 18.)
- homodiegetikus elbeszélés beékelés nélkül (1, 4.)
- homodiegetikus elbeszélés Esti beékelte elbeszélésével (6, 10, 11, 12, 14.)<sup>359</sup>

<sup>358</sup> Például: *Künn a tanyán* (*Én, te, ő*, 210-211.), *A világ legnagyobb műfordítója* (*Sötét bújóciska*, 203-204.) *Orvosok* (*Uo.*, 224-226.). A több, kisebb egységből felépülő, rovatszerű közlemények esetében Kosztolányi gyakran választja azt a megoldást, hogy a rövid anekdotikus történetekhez játékosan elmélkedő megjegyzéseket fűz: *Mesék. Utolsó ebéd* (*Én, te, ő*, 336.), *Ákombákom* (*Uo.*, 423.), *Ember és világ. Utolsó szó* (*Sötét bújóciska*, 124.), *Ember és világ. Harag* (*Uo.*, 168-169.), *Napló. Szórakozott anya* (*Uo.*, 229-230.), *Jegyzeteim. A duhaj orvos* (*Uo.*, 403-404.)

<sup>359</sup> A fenti kategóriák felállításakor az élőbeszédet imitáló Esti-narráció vizsgálata volt a cél, nem pedig az elbeszélői pozíciók minden részletre kiterjedő leírása. Mivel az anekdotikus előadásmód érvényesülése szempontjából nem mutatkozik lényegesnek, hogy Esti olyan történetet ad-e elő, amelynek ő maga a főszereplője, mellékszereplője vagy csak szemtanúja volt, netán csupán hallott róla, a táblázatban nem tüntettem föl ezeket az

A beékelést alkalmazó két típus közötti határvonal meglehetősen képlékeny. Amikor a befoglaló elbeszélés nagyon rövid, egyetlen közbeszúrt, rövid idéző mondat („mesélte Esti Kornél” /7./,<sup>360</sup> „szólt Esti Kornél” /9. és 18. fejezet/<sup>361</sup>), az elsődleges narrátor nem ad tájékoztatást a beékelés elhangzásának szituációjáról. Ha saját jelenlétére sem tesz semmiféle utalást még egy határozó erejéig (pl. „fordult felénk Esti Kornél”)<sup>362</sup> sem, akkor az adott fejezetben tulajdonképpen nincs szövegszerű nyoma annak, hogy maga is jelen lett volna a történet elhangzásakor. Ennek híján, szigorúan az adott fejezet szövegét tekintve, heterodiegetikus narrátorról kell beszélnünk. Ugyanakkor tekintettel arra, hogy az elsődleges elbeszélésnek ezek a nyitányai az első fejezet ismeretében felidézhetik az elbeszélés első szintjén is homodiegetikus narrátort alkalmazó befoglaló elbeszéléseket, a regényszerű olvasás stratégiáját választva akár „jelöletlen” első személyű, homodiegetikus befoglaló elbeszélésnek is tekinthetjük őket. Azaz elképzelhető olyan értelmezés is, mely úgy véli, a kötet a beékelés szituációjának visszatérő megrajzolásától csupán a mechanikus ismétlődésből fakadó monotonia elkerülése érdekében tekint el. Ugyan grammatika szempontból semmi nem utal homodiegetikus elbeszélésre, de nem is zárja ki semmilyen nyelvi jel ezt a lehetőséget. Éppen ezért az olvasó akár azt is feltételezheti, hogy az egyik fejezetben részletesen bemutatott szituáció kiterjeszthető a másik fejezetre is. (Például a 6-ban megrajzolt helyzethez hasonló a 7-ben ki nem fejtett szituáció.) A két típus közötti különbség ezért ebben a tekintetben nem mutatkozik meghatározó jelentőségűnek. A Kücsükről szóló 7. fejezet például csupán egyetlen szó miatt esik másik kategóriába, mint a világ legelőkelőbb szállodájáról mesélő 11. Előbbiben a narrátor idéző mondata így hangzik: „mesélte Esti Kornél”, míg az utóbbiban ez olvasható: „fordult felénk Esti Kornél”).

Ha azt vizsgáljuk, hogy az elbeszélés első szintjén homodiegetikus narrátort vagy heterodiegetikus elbeszélőt felléptető változatban erőteljesebb-e a metadiegetikus Esti-narráció orális, illetve anekdotikus jellege, a két kategória esetében számottevő különbség mutatkozik. Az anekdotikus narráció jellegzetes kellékei többnyire a szituációt viszonylag részletesen

---

információkat, mert túlságosan bonyolulttá tette volna a csoportosítást. A metadiegetikus Esti-elbeszélések az említett szempontot érvényesítve egyébként hozzávetőleg így csoportosíthatók: autodiegetikus: 6. (*Aranyeső*), 7. (*Kücsük*), 9. (*Esti Kornél Bulgáriában*), 11. (*A világ legelőkelőbb szállodája*), 18. (*Utam*); homodiegetikus: 12 (*Az Elnök*), 14. (*Viciszláv gróf titokzatos kastélya*); heterodiegetikus: 10. (*Bácskai kaland*). Bár az anekdotikus narráció érvényesülésének mértékét nem befolyásolja számottevően Estinek az általa előadott történethez viszonyított pozíciója, az jól látható, hogy metadiegetikus elbeszéléseiben a címszereplő egyetlen kivétellel olyan történeteket ad elő melyeknek vagy fő- vagy mellékszereplője.

<sup>360</sup> *Esti Kornél*, 141.

<sup>361</sup> *Uo.*, 174, 327.

<sup>362</sup> *Uo.*, 202.

felvázoló, s abban az elsődleges elbeszélőt szemtanúként megjelenítő homodiegetikus narrátort alkalmazó fejezetekben jelentkeznek a legerőteljesebben (*Aranyeső, Bácskai kaland, Az elnök, Vicisláv gróf kastélya*)<sup>363</sup>. A bolgár kalauz históriája az egyetlen, amelyben nem találkozunk a beékelte elbeszélés szituációjának felvázolásával, ennek ellenére látványosabb a szöveg élőbeszédet imitáló jellege, mint az elsődleges elbeszélőt – igaz csak utalásszerűen – hallgatóként pozicionáló 11. fejezeté. Megállapítható tehát, hogy a beékelte elbeszélés szituációját bemutató fejezetek metadiegetikus Esti-elbeszélései többnyire erőteljesebben juttatják érvényre az orális előadásmód anekdotikus narrációra jellemző változatát, egyetlen kivételként a bolgár kalauz története említhető, amely a szituáció kifejtetlen volta ellenére a beékelte elbeszélésben karakteresen anekdotikus narrációt alkalmaz. Egyben az is leszögezhető, hogy a hangsúlyozottan anekdotikus élőbeszédszerűség az elsődleges elbeszélő szövegét kevéssé érinti, csak a metadiegetikus Esti-elbeszélések narrációját jellemzi.

Ez a vonás azonban a különböző fejezetekben eltérő mértékben érvényesül. A Kücsükről szóló 7. és a világ legelőkelőbb szállodájáról tudósító 11. fejezetben az anekdotikus jelleg kevésbé domináns, inkább az orális előadásmódot valamivel kevésbé hangsúlyozó tárcaszerű hang kerül előtérbe, ami aligha független attól a korábban említett vonásuktól, hogy nem vázolják fel az elhangzás szituációját, s ezzel összefüggésben nem élnek a hallgatókhoz történő odafordulás megoldásával sem. A 7. fejezetet az is a tárcához közelíti, hogy tulajdonképpen nincs cselekménye: a találkozás felvillantása csupán alkalmat teremt a játékosan elmélkedő, jegyzetre emlékeztető kommentárok elhelyezésére. A 11. fejezet a képmutató nagyozólásról szóló példázatos történet, amely elsősorban a meglepő ötletek és a hozzájuk kapcsolt szellemes megjegyzések hatására épít, ugyancsak inkább a publicisztika, mint az anekdotizmus beszédmódjára támaszkodva. Az Esti-narrációnak tehát két változatát érdemes megkülönböztetnünk: az egyikben a tárcairodalom mellett az anekdotizmus orális formái is előtérbe kerülnek, míg a másik változatban az anekdotikusság jelenléte kevésbé érzékelhető, s az előszóra jellemző oldottság elsősorban a tárcairodalom hatásából eredeztethető.

Az Esti-narrációnak egy harmadik változata is előfordul a kötetben, igaz ezt csupán egyetlen fejezet képviseli, így aligha tekinthető tipikusnak. A 18. több szempontból elüt a többi, beékelést alkalmazó fejezettől. Az imént bemutatott mindkét típusra ugyanis, bár eltérő mértékben, de egyaránt jellemző az előszó imitációja. A beékelte Esti-elbeszélések közül

<sup>363</sup> A könnyebb azonosíthatóság érdekében a fejezeteket most nem sorszámukkal, hanem az egyes novelláknak a gyűjtemény összeállítását megelőző, önálló közlésekor használt címével jelölöm. (A kötet címközleményeinek idézése túlságosan körülményes lenne.)

egyedül a zárófejezet nem mímeli az orális előadásmódot, ehhez további különbségként társul, hogy szövegében nem jut meghatározó szerephez a hangnem komikuma sem. A beékelt elbeszélést alkalmazó többi fejezet játékos, humoros-ironikus hangnemével szemben inkább elégikus, rezignált tónus jellemzi. Bár egységes Esti-narrációról nem beszélhetünk a többi 7 beékelt elbeszélés kapcsán sem, Esti elbeszélői magatartása tekintetében a két korábban említett kategóriát olyan rokon sajátosságok jellemzik, melyekben egyedül a záró fejezet nem osztozik.

Az elsődleges elbeszélő az első fejezetben így jellemzi a címszereplőt: „Szeretett szájhösködni, hazudozni.” (13.) Bár ezt a jellemzést a *szereplő* Esti nem minden fejezetben igazolja, az *elbeszélő* Esti vonatkozásában megbízható értékelésnek mutatkozik. A címszereplő által előadott elbeszélések közös sajátossága – a 18. fejezet kivételével –, hogy játékosan provokálják a valószerű történetre vonatkozó olvasói elvárásokat. A nagy örökség alaphelyzete (megszabadulni a vagyontól annak érdekében, hogy az olvasók nem vonják kétségbe Esti költő voltát), és a pénz eltüntetésének képtelen ötletei egyaránt jelzik a történet hangsúlyozott fiktivitását. A Kücsük alakját középpontba helyező elbeszélés is utal rá, hogy az események nem illeszthetők be a valószerű történet narratív sémájába. Már az az információ is óvatosságra intheti az olvasót, hogy a török hölgyek „[m]inden nyelvet tudtak.” (142.) Esti rendhagyó viselkedésének előadása még határozottabb kételyeket ébreszthet bennünk: „megmutattam nekik nyolc töltőtollam, melyet állandóan magamnál tartok, két arany-zápfogam, melyet szintén állandóan magamnál tartok, elhencegtem, hogy magas vérnyomásom van, ötlámpás rádióm és vesekövem s hogy több rokonomnak kivették a vakbelét.” (143.) Ahogy az is meglehetősen valószerűtlennek tűnik, hogy a fiatal lány az ismeretlen férfi kezét a szívére szorítja, majd ezek után szám szerint 330 csókot váltanak. A bolgár kalauz esetét előadó históriában aligha hihető, hogy a nemzetközi expresszvonaton szolgálatot teljesítő kalauzban egy pillanatra sem merül fel annak lehetősége, hogy „beszélgetőtársa” külföldi, aki nem ért bolgárul, s feleleteiben ezért szorítkozik csupán a „nem”-re és az „igen”-re. A történet képtelen voltát az elbeszélő önreflexív gesztusa is jelzi: „másvalaki – ebben bizonyos vagyok – ilyesmit nem élhet meg soha.” (175.) A *Bácskai kaland* a hozomány visszaszerzésének furmányos módja mellett a cselekmény végkifejletének az elbeszélő játékos önkényére valló hirtelen irányváltása révén demonstratív módon jelzi a történet megalkotottságát. A világ legelőkelőbb szállodáját, az elnök urat és a kleptomániás fordítót bemutató beékelt elbeszélések hangsúlyozott fikcionalitásának belátáshoz elég csupán cselekményük képtelen fordulataira utalni.

Esti beékelt elbeszéléseinek többsége hangsúlyozottan kitalált, azaz visszaigazolja azt az elbeszélői magatartást, amelyet az elsődleges elbeszélő tulajdonít a kötet címszereplőjének az első fejezetben. Bár a 18. fejezet cselekménye sem tart igényt a valószerűség olvasói

feltételezésére, a történet fikтивitása azonban más formában érvényesül, mint a többi Esti-elbeszélésben. Míg azokban a címszereplő a cselekmény hihetetlen vagy erősen kétséges hitelű mozzanataival játékosan provokálja az olvasókat, ebben a fejezetben semmi rendkívüli nem történik. A közönséges villamosút egymás után következő cselekményelemei kizárólag metaforikus sugalmazással távolodnak el a megtörtént történet sémája szerinti olvasástól, így a fejezet az életútról szóló példázatként válik megközelíthetővé. Az alapötlet egy ősi toposz (utazás = élet) 20. századi változata, ebben a tekintetben a 18. fejezet szinte konvencionálisnak mutatkozik, s az allegorikus-példázatos jelentésképzés ugyancsak meglehetősen hagyományos eljárás, nyoma sincs benne az Esti-narrációra jellemző játékos provokációnak. Mindezek alapján megállapítható, hogy a 18. fejezetbeli Esti-beszédmódnak nincs előzménye a kötetben, a korábbiaktól teljesen eltérő változatot képvisel.

Felmerül a kérdés: nem illeszkedett-e volna jobban a kötetkompozícióba a beékelést mellőző struktúra? (Ebből a nézőpontból tekintve *Az utolsó felolvasás* szerkezetileg koherensebben épül be *Az Esti Kornél kalandjai* makro-szerkezetébe.) A fenti kérdésre aligha lehet meggyőző válasz annak felidézése, hogy éppen a következtelenséget neveztük az *Esti Kornél* egyik poétikai elvének. A kötet ugyanis elsősorban az Esti-narráció és a metadiegetikus elbeszélést mellőző, heterodiegetikus narrációval élő fejezetek beszédmódjának egymást ellenpontoszó szólamai révén viszi színre a szeszély poétikáját. A következtelenség megjelenítésében tehát egyfajta rendezettség érvényesül. Természetesen elképzelhető olyan megoldás is, amely a következtelenséget szubverzívebb formában juttatja érvényre, s nem két szólam egymás érvényét relativizáló váltakozására épít. Csakhogy a kötet egészen az utolsó fejezetig nem ezt az utat választja. Kétségtelen, hogy az itteni Esti-narráció sajátosságai nem a kötet egészétől ütnek el, csupán Estinek a korábbi fejezetekben tapasztalt elbeszélői modorától különböznek. Igaz, hogy a becsületes városról szóló Esti-elbeszélés hasonlóan példázatos történet, s az is felvethető, hogy a személyes hangú publicisztika mozgósítása szintén egyfajta kapcsolatot teremt a korábbi Esti-narráció egyik változatával. Éppen ezért nem állítom, hogy a fejezet idegen test az *Esti Kornél* szövegében. Elképzelhető olyan értelmezés is, mely szerint az összhatás igazolja a kompozíciónak ezt a korántsem szembetűnő elbizonytalanodását. Ugyanakkor a szólamok szereposztását értelmező vizsgálat aligha tekinthet el annak megállapításától, hogy a 18. fejezet megzavarja a két elbeszélői szerep addig következetesen érvényesülő összjátékát. (Ez a sajátosság valószínűleg összefüggésbe hozható azzal a ténnyel, hogy az *Utam* című tárca eredetileg nem kapcsolódott Esti Kornél alakjához. A „szólt Esti Kornél” mondat beszúrása nem járt együtt a beszédmód áthangolásával, ezért a fejezet nem

vette föl az Esti narrációjára jellemző vonásokat. Ebből a szempontból közelítve az *Utam* című szöveg bekapcsolása a kötet kompozíciójába nem tekinthető teljesen megoldottnak.)

Ha az Esti-narráció változatainak vizsgálata után figyelmünket a beékelést mellőző, kizárólag extradiegetikus elbeszélést alkalmazó fejezetek narrációjára irányítjuk, több különbséget is felfedezhetünk ennek homodiegetikus, illetve heterodiegetikus változata között. Tisztán extradiegetikus egyes szám első személyű elbeszélést két fejezetben találunk (1. és 4. vagy másként: *Esti Kornél leleplezése*, *A becsületes város*). Mindkettőben előfordulnak olyan cselekményelemek, amely nem illeszkednek a valószínű történet sémájába. Az első fejezetben ezek a mozzanatok szórványosabbak (az elbeszélő és a címszereplő egy napon született, külsejük megtévesztésig hasonló stb.), a negyedik fejezet ellenutópiára emlékeztető példázata azonban kifejezetten a képtelen mozzanatokra épül. (Ebből a szempontból tekintve a világ legelölkelőbb szállójáról szóló fejezethez áll legközelebb.) A cselekmény képtelen volta és a nézőpontok játékosan provokatív megkérdőjelezése a becsületes városról szóló történetet az Esti-elbeszélésekhez teszi hasonlóvá. Az elbeszélői szereposztás „határátlépését” az indokolja, hogy fejezet olyan szemtanú elbeszélőként pozicionálja a narrátort, akit Esti kalauzol abban a sajátos világban, melyben maga otthonosan mozog. Az Esti-elbeszélésekkel ellentétben ugyanakkor itt nem a másodlagos narrátor szólama tartalmazza a furcsa jelenségekhez fűzött kommentárokat, hanem a szereplő Esti fűz megjegyzéseket a látottakhoz. (Esti nem mint elbeszélő, hanem mint szereplő kommentálja a történeteket.) Így a narrátor tevékenysége a cselekmény elbeszélésére és a szereplők szavainak közvetítésére szorítkozik, miközben saját szólamának terjedelme és jelentősége az Esti-elbeszélések metadiegetikus narratori szólamához képest csökken. A szoros értelemben vett elbeszélő szakaszokkal szemben megnövekszik a párbeszédek szerepe.

A harmadik személyben elbeszélt, heterodiegetikus narrációt alkalmazó fejezetek állnak legközelebb Kosztolányi *Esti Kornél* előtti novellisztikájának narrációjához. E szövegek szinte mindegyike olvasható lélektani érdekeltségű elbeszélésként, a narrátor többnyire háttérben marad, beszédmódjában kevés a provokatív elem, az orális beszédmód imitációja nem látványos, a cselekmény többnyire a valószínű történet narratív sémájának keretében is értelmezhető. Csupán a szerencsétlen özvegy, illetve Elinger történetének csattanójában fedezhető fel a fikcionalitás hangsúlyos jelentkezése: az özvegy megrángatása és Elinger gyilkossággal felérő vízbe lökése már kimutat a valószínűség kereti közül. Megalkotottságát mindkét szöveg elsősorban azzal hangsúlyozza, hogy egy-egy megfordítás segítségével látványosan „kikerekíti” az elbeszélést, azaz a játékos formateremtést elébe helyezi a fejezetben megformált Esti figura cselekedeteiben és tetteiben érvényesülő koherenciának. A konszolidált

életformát élő befutott író, akit szkeptikusan rezervált gondolkodásmód jellemez, csak játékos elbeszélői beavatkozás nyomán ragadtathatja magát az özvegy megrángatására és Elinger vízbe ölésére. A cselekvés motiválásában megmutatkozó látványos túlzás némiképp kifigurázza az addig e két fejezet által is követett lélektani elbeszélést, másrészt a megalkotottság fölényét hangsúlyozza a valószerűséggel szemben. Elingert azért kell Estinek vízbe löknie, mert Elinger kihúzta őt a vízből, azért kell megölnie, mert az megmentette az életét. Az özvegyet azért kell elvernie, azért kell rosszat tennie vele, mert közös történetük azzal indult, hogy jót tett vele. Így tesz szert groteszk kereksegre mindkét történet, így kapnak anekdotikus csattanót, és nem utolsó sorban így válnak alkalmassá arra, hogy játékos öniróniával vigyék színre a relativista meggyőződést: minden álláspont átfordítható az ellenkezőjére. E két mozzanattól eltekintve azonban valamennyi beékelést mellőző harmadik személyű elbeszélésben érvényesülni látszik az a tendencia, hogy cselekményük nem lép túl a hihető, valószerű történet határain.

A relativitást ellentétek egymásra következésével színre vivő poétika tehát az elbeszélői modor két fő tendenciájának váltakozásában is érvényre jut. A fejezetek túlnyomó többsége alapvetően más jellegű narrációt valósít meg akkor, amikor fő elbeszélőjük a másodlagos narrátor Esti, illetve amikor kizárólag egyetlen harmadik személyű, heterodiegetikus narrátort léptetnek fel. Bár a két beszédmód nem különül el egymástól hermetikusan, a hangsúlyozott orális jelleg, az anekdotizmus látványos érvényesülése és a publicisztika markáns hatása az Esti-narrációhoz köthető, míg a másikat a novella műfajának kevésbé formabontó kezelése jellemzi. Mindez a kötet főbb tendenciáit tekintve igazolni látszik a bevezetés öntükröző gesztusát, amely két eltérő művészszeret, két eltérő poétika jelenlétét és együttes érvényesülését tematizálta.

Az anekdotikus elbeszélésmód intenzív ösztönzése öt fejezet (6, 9, 10, 12, 14.)<sup>364</sup> Esti-narrációjában érvényesül. Az anekdotikus vonások szövegszerű bemutatását terjedelmi okok miatt nem fejezetről fejezetre haladva végzem el, hanem a legvirtuózabb anekdotikus elbeszélés, az elnök úrról szóló történet vizsgálata segítségével. Annak érdekében, hogy a többi fejezet esetében is kellően meggyőző érveket sorakoztassak fel az anekdotikus jelleg érvényesülése mellett, a 12. fejezet értelmezésébe szúrt lábjegyzetek formájában utalok a főszövegben tárgyalt anekdotikus sajátosság más fejezetekben fellelhető párhuzamaira.

A fejezet a szóbeli előadás szituációjának megrajzolásával indul. Az elsődleges elbeszélő viszonylag hosszan, 21 sor terjedelemben mutatja be a helyszínt, a hallgatóságot és az időpontot. A megjelenített helyzet kvaterkázásra emlékeztető vonásai szembetűnők, a

<sup>364</sup> *Aranyeső, Esti Kornél Bulgáriában, Bácskai kaland, Az Elnök, Viciszláv gróf titokzatos kastélya*

szöveg felidézi az anekdoták elbeszélésének klasszikus szituációját, a vacsorát követő borozgatást. A 19. századi miliő helyett azonban az éjszakai bohém művészvilág lesz az a közeg, amelybe az anekdotikus történetmesélés áthelyeződik:

Éjfél után háromnegyed kettőre szólt a találgám a Torpedó-kávéházban.

Igyekeztem pontosan ott lenni. De nem mindjárt kaptam kocsit. Később ólmos eső esett. Kocsim ekkor csak óvatosan, lépést haladhatott előre. Egynegyed háromra járt, mikor benyitottam a Torpedó különtermébe.

Megjelenésemet fölháborodott pisszegés fogadta. Esti Kornél, aki már javában beszélt, megvető oldalpillantást lövellt felém s elnémult.

Körötte a szokott, szedett-vedett társasága, nyolc-tíz íróféle, egy-két nő. Előtte egy pohár bikavér, egy ezüstitál, abban egy pisztráng mesésen lenge csontváza és valami halványzöld mártásmaradék.

A barátságtalan csöndben ledobtam a bundám, s rágyújtottam. Valaki suttogva tájékoztatott a megkezdett történet előzményeiről. (218.)<sup>365</sup>

Esti elbeszélése megfelel a személyesség anekdotikus tradíciójának: saját élményeiről számol be,<sup>366</sup> a hallgatóságot pedig baráti köre, megszokott társasága alkotja. Ez a két körülmény elbeszélő modorának közvetlenségében is megmutatkozik. Az élőbeszéd anekdotikus familiaritásának egyik jellegzetessége a hallgatók gyakori megszólítása, illetve a hozzájuk intézett kérdés vagy felszólítás, valamint a reakcióikra tett utalások. A 12. fejezetben a közönséghez történő odafordulásnak számos példájával találkozhatunk:

<sup>365</sup> A beékelt elbeszélés szituációját a 6., 10. és 14. fejezet is bemutatja. A nagy örökségről szóló történet elhangzásának beszédhelyzetét a 6. fejezet a 12-hez hasonló terjedelemben (22 sor) vázolja föl. A helyszín egy mulató, majd a hazafelé tartó séta közben az utca, az időpont ismét hajnali, a hallgatóságot pedig egy jó barát képezi, az elsődleges elbeszélő. Körülbelül hasonló terjedelemben (23 sor) számol be szituációról a 10. fejezet is, amely talán a leginkább kötődik az anekdotázáshoz hagyományosan társított beszédhelyzethez. A helyszín egy budai kiskocsmá, Esti már jó néhány palack bort elfogyasztott, mielőtt belefog a történetbe: „Nyakalta a bort. Badacsonyin kezdte, csopakin folytatta, aztán rátért egy sűrű, szagos aranynektárra, mely az arácsi papi pincék ászokfáin ért harminc esztendeig. Ennél meg is maradt.” (187.) A helyzet tradicionális voltát Esti jellemzése is aláhúzza: „Most láttam, hogy ember ő, talpig ember, és a földim. Mennyire bácskai minden lehelete, még felelőtlen bohóckodása és széles hetvenkedése is. Bácska a mi Gascogne-unk. Minden különckedésben van valami vidékiesség is.” (186.) A 14. fejezet a barátok közötti beszélgetés helyzetét rajzolja meg az elbeszélés háttéréként: „Költőkről és írókról beszélgettünk, régi barátainkról, akik egykor velünk együtt vágta neki az útnak, aztán lemaradtak, és nyomuk veszett. Időnként egy nevet dobtunk a levegőbe. Ki emlékszik még rá? Bólongtunk, és szájunkon halvány mosoly derengett. Szemünk tükrén egy elfeledettnek hitt arc rémlt föl, egy elkallódott pálya és élet. Ki tud róla valamit? Él még? A kérdésre csönd volt a felelet. Ebben a csöndben dicsőségének elszáradt koszorúja úgy csörgött, mint avar a temetőben. Hallgattunk. / Így hallgattunk akkor is, percekig, mikor valaki Gallus nevét idézte.” (280.)

<sup>366</sup> Ez a sajátosság az öt elbeszélés mindegyikét jellemzi: a nagy örökség szisztematikus eltüntetése és a bolgár kalauzzal folytatott sajátos beszélgetés Esti (kétes hitelű) állítása szerint vele eset meg. Nemcsak az állítólagos Baron Wilhelm von Wüstenfeld volt személyes ismerőse, hanem Zsuzsika is: „Többször láttam ilyenkor: Jaj, be gyönyörű teremts volt.” (Hasonló szakaszok még a 10. fejezetből: „No nézd, én is szerelmes voltam beléje?”; „Mi akkoriban ugyanabban a gazzal fölvert, poros utcában laktunk, rézsút szemközt velük. Innen tudom, mi történt ezután.” /192./) Ugyancsak Esti próbált segíteni a börtönviselt Gallusnak. (Az anekdotikusság megidézésének csak másodlagos szerepet juttató fejezetek – a 7, a 11. és a 18. – Esti-elbeszélései szintén személyesen átélte eseményként állítják be az előadott történetet.)



**Értsétek meg:** a fölolvadások s az elnök rövid időre meg-megszakadó, de azért kitartó és folyamatosnak nevezhető álma kölcsönhatásban, végzetes kapcsolatban, szinte oksági viszonyban volt egymással. (219.)

**Engedjétek meg,** hogy e hosszú, de szükséges elkalandozás után végre visszatérjek báró Wüstenfeldre, az elnökre, aki, mikor otthagytuk, aludt, de **biztosítlak benneteket,** hogy még mindig alszik. Hogy mit szóltak ehhez a darmstadtiak? Hát megszokták. (227.)

Jaj, **barátaim,** hogy tudott az aludni. (229.)

Sokszor attól féltem, hogy arca az elnöki csengőre bukik, mely ércével mágnes gyanánt vonzotta, s szája megcsókolja az elnöki csengőt. De **megnyugtathatlak benneteket,** ez sohase történt meg. (231.)

Mi is volt a második eset? – Ja igen. A második eset még megrázóbb volt. **Tudnotok kell,** hogy ebben a közművelődési egyesületben egy fölolvadás legalább másfél óráig tartott. (234.)

[...] egy éjszaka kis diákszobámban dührohamot kaptam, egyszerre bandzsítani és ordítani kezdtem, s két óra hosszáig torkomszakadtából ordítottam, mindaddig, míg az ágyamhoz siető, hűséges Zwetschke scopolaminoltást nem adott, amellyel – **mint tudjátok** – a dühöngő örülteket szokás lecsillapítani. **Képzeljétek el,** mi történik ezzel a tiszteletre méltó, igazán jobb sorsra érdemes elnökkel, ha nem találja meg idejekorán az egyetlen megoldást, s egészséges szelleme nem védekezik a rontás ellen úgy, ahogy védekezett. (449-450.)

**Higgyétek el,** az álom az igazi helyeslés. (237.)

**Barátaim,** egy alvó mindig megértő és megbocsátó. (237.)

**Bocsássatok meg,** de utálok őket. (239.)

**Kérdezlek azonban benneteket,** hogy mi baj történhet a tudománnyal és irodalommal? **Kérdezlek benneteket,** kinek vagy minek ártott ez az igazán tiszteletre méltó elnök azzal, hogy bokros teendőitől elfáradva aludt? **Kérdezlek benneteket,** nem inkább használt-e ezzel mindennek és mindenkinek? (241.)

**Értsétek meg,** az igazi átok ezen a világon a szervezkedés, az igazi boldogság pedig a szervezetlenség, a véletlen, a szeszély. (241.)

**Ne csodálkozzatok, barátaim,** hogy tőlem ezúttal ilyen mélyenjáró bölcsességeket hallotok, aki sokkal szívesebben beszélek léhaságokat. (242.)

[T]egyétek kezeteket a szívetekre és mondjátok meg nekem, vajon lehet-e az alvásra alkalmasabb hely, mint a teljes nyilvánosság, egy elnöki dobogó, melyen ravatalosan lobognak a gyertyák, s egy nyugalmas, tekintélyes elnöki karosszék? (243.)

Ezt csak azért hangsúlyozom, hogy **megérthessétek** a következőket. (248.)

**Nem szólítalak föl benneteket, hogy találjátok ki**, ki lehetett ez. Hülye elbeszélők szokták ezt, akik – úgy látszik – olvasóikat is éppily hülyéknek tartják. **Ti, amilyen éles eszűek vagytok, valószínűleg máris kitaláltátok**, hogy ez csak Wüstenfeld báró lehetett, akiről különben az imént beszéltem, az elnök, a mi elnökünk. De **esküszöm nektek**, hogy első pillanatban magam sem ismertem föl. (248.)

**Sejthetitek**, hogy a beteg ágyához odacsődítették Darmstadt és Németország összes orvosait. (249.)

**Képzeljétek**, milyen lelkiállapotban fogadtam ezt a hírt. (250.)

Jaj, de furcsa volt, **gyerekek**. (254.)

**Ismeritek** azokat az embereket, akik minden mondat után nevetnek, akár vidámat, akár szomorút közölnek velünk? (254.)<sup>367</sup>

<sup>367</sup> Valamennyi vastag betűs kiemelés itt és a továbbiakban tőlem származik.

Példák a hallgatósághoz történő odafordulásra más fejezetekből:

6. fejezet:

„**Hallod**: egy költő, aki gazdag, minálunk? Ez merő képtelenség.” (130.)

„**Pajtás**, én nem születtem arra, hogy megmentsem azt az emberiséget, amelyik, mikor nem sújtja tűzvész, árvíz és döghalál, háborúkat rendez és mesterségesen idézi elő a tűzvészt, az árvizet és döghalált. Rég levettem én a kezem az úgynevezett társadalomról.” (133.)

„Hohó, **fiam**. Nem volt az olyan egyszerű.” (134.)

„**Várj, kérlek**.” (134)

„Úgy bizony, **pajtás**. Nyakam körül szorult a hurok.” (139.)

9. fejezet:

„Micsoda előkelő magány ez, **barátaim**, micsoda függetlenség és felelőtlenség.” (174.)

„Ritkán volt részem ilyen élményben – mert **amint tudjátok**, tíz nyelven beszélek –, voltaképp csak egyetlenegyszer, akkor, amikor Törökországba igyekezve, Bulgárián is átszaladtam.” (175.)

„Azonkívül még öt-hat szót tudtam, azt, ami az úton kénytelen-kelletlen ránk ragad, hogy igen és nem satöbbi. De – **esküszöm nektek** – többet nem tudtam.” (176.)

„**El kell ismernetek**, hogy fellépésem mindjárt az első pillanattól fogva biztos és hibátlan volt.” (177.)

10. fejezet:

„**Te azt mondd, hogy csak egyszer-kétszer láttad?** Nem is járt sehova sem.” (188.)

„**Tudod**, mi volt ez? Történelmi lámpaláza volt az ő feltörekvő társadalmi osztályának, mely még nem játszott főszerepet a történelem színpadán, nevét még nem írták ki a történelem színlapjára, mert mindig csak háttérben helyeselt vagy morgott, de mindig csak névtelenül.” (188.)

„Most **figyelj ide**. Az öreg az eset után kókadni kezdett, a felére zsugorodott össze. Egyszerre összeroppant. Azt hitték, hogy elpatkol. **Mit mondasz? Tévedsz**. Dehogyan ez a kútba ugrás rendítette meg.” (194.)

„**Mondd, kérlek, minek tulajdonítod**, hogy a zsugoriak mind hosszú életűek?” (200.)

„Az öreg 1914. június másodikán halt meg, és június 28-án – **amint bizonyára hallottad** – kitört a háború.” (200.)

11. fejezet:

„**Nem akarlak benneteket további részletekkel fárasztani**, csak még annyit közlök, hogy tíz napig éltem ebben a bájos, finom környezetben.” (216.)

14. fejezet:

„**Hát ismertétek őt**, legalább félig-meddig.” (281.)

„**Ti, akik írtok, tudjátok**, hogy minden a szavakon fordul meg, egy költemény jósága éppúgy, mint egy ember sorsa.” (282.)

„Hogy miért? **Ne próbáljátok kitalálni. Tévedtek**. Nem valami más regény kéziratát csempészte oda. Ez csakugyan *Vicisláv gróf titokzatos kastélyá*-nak gördülékeny, művészi, helyenként költői lendületű fordítása volt. **Megint tévedtek. Egyetlen félreértés se fordult benne elő**. Végre ő igazán tudott angolul is és magyarul is. **Hagyjátok abba**.” (284.)

„Én is csak lassanként, fokról fokra jöttem rá. **Ide figyeljetek**.” (284.)

„**Értitek-e**, mit művelt ez a szerencsétlen, jobb sorsra érdemes íróársunk?” (286.)

Az odafordulás egy másik esete a megszólított kilétére vonatkozó grammatikai utalást nem tartalmazó retorikus kérdés:

**Csoda-e**, hogy az évek terhétől tetézve elbágyadt ennyi lázas és hasznos tevékenységtől? / Bizony, nem volt csoda. (228.)

**De hát hogy aludt?** Mesterien, bámulatra méltóan, tökéletesen aludt, utolérhetetlen művészettel. (230.)

Maga ébredt föl, mégpedig egy-két másodperccel a fölolvadás befejezése előtt. **Hogy mitől?** Örök rejtély előttem. (232.)

Hálni járt belé a lélek. **Mit részletezzem?** Siralom volt ránézni. (249.)<sup>368</sup>

Az előbeszéd imitálásának jellegzetes kellékei a töltelékszavak:

**Hát** eljártam mindenüvé, ahol nyilvánosan vagy nem nyilvánosan németül beszéltek. (227.)

**Hát** ez az én német kalandom. (254.)

**Szóval** nagyra becsültem a németeket. (220.)

Amint tárgyilagosan, részrehajlatlanul, pártatlanul és elfogulatlanul aludt, jobb- és balfelé egyaránt, a nők felé éppúgy, mint a férfiak felé, a keresztények felé éppúgy, mint a zsidók felé, **szóval** amint kor-, nem- és valláskülönbségre való tekintet nélkül aludt, úgy látszott, hogy szemet huny minden emberi gyarlóságra, s nemcsak „úgy látszott”, hanem tényleg úgy is volt. (237.)

Az előadók babérjaikon nyugodtak, egymás műveit olvasgatták, hogy az ott található eszméket, mint a magukéit adhassák elő, **szóval** erőt gyűjtöttek össze. (248)

**Szóval** a német orvostudomány az álmatlanság egy súlyos, pártatlanul makacs esetével állott szemközt, s egyelőre tehetetlen is volt vele. (249.)<sup>369</sup>

---

<sup>368</sup> Hasonló példa a 10. fejezetből: „**Mit húzzam-halasszam?**” (199.)

<sup>369</sup> Példák a töltelékszavakra más fejezetekből:

9. fejezet:

„**Hát** éjszaka volt. Már éjfél is elmúlt.” (175.)

10. fejezet:

„Ilyesmihhez a mi képzeletünk gyöngé. **No, mindegy.** Zsuzsika, mire hazakísérte, szintén szerelmes lett beléje, és szintén halálosan. (191.)

„**Hát** eltűnt az emberek szeme elől, nem mutatkozott többé, még az utca falócáján se látták. (194.)

A familiáris közvetlenség, az intim közeg megteremtésében az enyhén szlengszerű, illetve a köznyelvhez viszonyítva bizalmas vagy akár durvának mondható kifejezések is szerepet kapnak:

**Szédületes egy világ ez! (223.)**

Egyszer a hesseni herceg fogadóestélyén figyeltem meg őt, ahova mint egy magyar lap alkalmi tudósítója **csúsztam be**. (246.)

Ők, akik **okádatos** verseikben minden alap nélkül az „álmok lovagjai”-nak és az „álmok álmodói”-nak nevezik magukat, irigyelték ezt a nemes öreget, aki a szó szoros értelmében álmodó volt. (239.)

**Hülye elbeszélők** szokták ezt, akik – úgy látszik – **olvasóikat is éppily hülyéknek tartják**. (248.)<sup>370</sup>

Az anekdotikus nyelvhasználat konvencionális fordulatainak alkalmazására is találunk példát:

Ő azonban, aki közöttük mély meggyőződéssel és szakértelemmel aludt, az elnök volt, az igazi elnök. **Isten is annak teremtetete**. (230.)<sup>371</sup>

<sup>370</sup> Példák a szlengszerű, illetve a köznyelvi formáknál bizalmasabb vagy durvább kifejezésekre:

6. fejezet:

„Egy év múlva azonban – sajnos – **megesíptek**.” (135.)

„De elkövettem azt a **marhaságot**, hogy egy ízben – szintén a véletlen sugallatára – egy újságírónak is föladtam a szokott összeget, egy nagy, budapesti napilap rendőri tudósítójának.” (134.)

„De az az esztelenség mégis fájt, és föl is háborított, hogy egy ekkora vagyon egyszerűen **rám rohadjon** íróasztalom fiókjában, s ne csak én ne tudjam fölhasználni, hanem mások se lássák semmi hasznát.” (136.)

„Néhányszor vakmerő számárságokat is elkövettem, azt kockáztatva, hogy feltűnést keltek és **lefülelnek**.” (136.)

„Van nekem egy testi-lelki jó barátom, aki **öt évet ült** zsebtolvajlás miatt. Ezzel kitanítottam magam. A leckék fájdalmasak voltak. Először is mutatóujjamat hosszabbította, nyújtotta, lazította a perceit, hogy pont akkora legyen, mint a nagyujjam, mert a zsebtolvajok csak ezzel a két ujjukkal **»rajzolnak«**.” (139.)

9. fejezet:

„Minthogy abból, amit **karatyolt**, én tényleg egy árva betűt sem értettem, vigyáznom kellett, hogy vallomásom ne legyen túlságosan őszinte és meggyőző.” (179.)

10. fejezet:

„Bevallom, azelőtt sokszor csak afféle **kákabélű**, nemzetközi világjárónak tartottam, afféle félnótás irodalmi csodabogárnak.” (186.)

„Azt, hogy miképp **főzte meg Zsuzsikát**, nem tudom.” (191.)

14. fejezet:

„Ilyet még nem hallottatok. Más volt itt a **bibi**. Egészen más.” (284.)

<sup>371</sup> Példák a konvencionális szófordulatokra, szólásokra:

6. fejezet:

„**Elég az hozzá**, én ezt a pénzt – magyarra váltva – bevágtam a bőröndömbe, és hazautaztam.” (130.)

„**Ez volt a bökkenő**.” (132.)

„Nem is sejted, milyen kevés helye van a pénznek, ha az ember tényleg el akarja kótyavetyélni. Akkor egyszerűen nem kell. **A kutyának se kell**.” (136.)

9. fejezet:

„Fogalmam sincs, miért és hogyan, de ekkor elhatároztam, hogy **török-szakad**, elbeszélgetek vele, mégpedig hosszan, kiadósan.” (176.)

„A kalauz beszélt-beszélt. Hogy miről? Erre magam is kíváncsi voltam. Lehet, hogy a forgalmi szabályzatról, lehet, hogy családjáról és gyermekeiről, lehet, hogy a répatenyésztésről. Minden egyformán lehetséges. **Csak a jó Isten a megmondhatója**, hogy miről beszélt.” (180.)

A narrációt az anekdotizmusra jellemző elbeszélőkedv alakítja. Esti látható élvezettel színezi a német szokások, a közművelődési egyesületben hallható előadások és az elnök úr sajátos tevékenységének bemutatását. Az elbeszélőkedv nyilatkozik meg a narráció komótos tempójában: a kevés mozzanatból felépülő cselekményt a kötet második leghosszabb fejezete 986 sorban adja elő. (A legterjedelmesebb fejezet, a harmadik, 1061 sorból áll.) Az elbeszélés ütemét az anekdotikus modorra jellemző kitérők tovább lassítják. Az leghosszabbra nyúló kitérő a 45. sortól a 220-ig terjed: Esti báró Wüstenfeld alakjának bevezetése után hosszasan ecseteli egyéb furcsa németországi tapasztalatait, s csak ezt követően tér vissza elbeszélése főhőséhez. A kitérés tényére a narráció is utalást tesz: „Engedjétek meg, hogy e hosszú, de szükséges elkalandozás után visszatérjek báró Wüstenfeldre [...]” (227.) A narráció ritmusát ugyanakkor nem csupán a rövid anekdotikus történetek lassítják, hanem a Kosztolányi tárcaírói gyakorlatából ismerős ironikus-humoros eszmefuttatások is.<sup>372</sup>

Az alakformálás és a cselekményvezetés terén ugyancsak érzékelhető az anekdotikus hagyomány hatása. Nemcsak a folyton alvó elnök tekinthető anekdotikus alaknak, hanem a történet másik kulcsfigurája, az ideggyógyász Zwetschke is, hogy a darmstadti kádármester apjáról ne is beszéljünk, aki azt várja el Estitől, hogy napi tapasztalatait három kategória szerint

---

„Kipukkant belőle a kacaj. Úgy hahotázott, hogy rengett a hasa. **Annyi szent, jó pipa volt, ördögös egy fickó.**” (181.)

10. fejezet:

„Tény, hogy **a bőre alatt is pénz volt.**” (187.)

„**Elég az hozzá,** egyszer vasárnap, mikor a városi aranyifjúság mise végeztével félkörben helyezkedik el a templomtéren, s vékony nádbotját, vadonatúj szarvasbőr kesztyűjét lengetve, monokliját villogtatva lovagi szokás szerint szemlét tart a kitóduló hölgyeményeken, Boros Pista megpillantotta, és halálosan belészeretett.” (189.)

„Botja hegyével döfködté a földet, és köpködött. Alkonyatig egész csinos kis tócsákat köpködött össze. Aki köpköd, az gondolkozik. **Megengedem,** hogy Kant Immanuel nem egészen így gondolkozott, mikor *A tiszta ész kritikája*-t írta. **De ahány ház, annyi szokás.** Nála a köpködés mindig a megfeszített gondolkozást jelentette.” (194.)

„Az öreg hosszan tűnődött. Aztán kibökkentette, hogy **ez bizony ötezer koronába kóstál.**” (197.)

„Pista futott a bankba, kivette hozománya utolsó részét, 19.760 koronát – a többi barátaitól kellett összeszedgetnie –, és **fizetett, mint a köles.**” (199.)

„**Van itt még egy bökkenő.** Utána soha többé nem veszekedtek. Ez furcsa. Én nem is tudnám megmagyarázni. Magyarázd meg talán te.” (199.)

„**Bizonyisten,** szeretném ezt az újsütetű népmesét lehetőleg derűsen befejezni, s egy görögütözes életképben bemutatni Zsuzsikát és Pistát, aki végre megkapja jutalmát, és **tejben-vajban fürdik.**” (200.)

14. fejezet:

„Volt azonban egy végzetes hibája. Nem, nem ivott. Hanem mindent, ami keze ügyébe esett, elemelt. **Lopott, mint a szarka.** (282.)

<sup>372</sup> Kiss Ferenc is érzékelte az elbeszélés tempójának látványos lelassulását, amelyet azonban érzékelhető rosszállással konstatált: „Legkihívóbban azokban a novellában él Kosztolányi e fogásokkal, amelyekben a történet képtelensége a hatás elsőrendű eszköze. Azokban, amelyeket *Különös történetek* néven jellemeztünk, s amelyeknek kimódoltságára és felszínességére Babits hívta föl a figyelmet. Az alvó elnökről szóló történet, mely jellegzetes példának tekinthető, ezt a kedélyeskedő előadást állandó kitérőkkel, beékelt elmélkedéssel teszi még lazábbá, még lassúbb folyásúvá! Néhol oldalakon át készülődik, késleltető mozzanatokban terjengve vesztegel az akció, míg az esedékes fordulathoz ér. (Kiemelés az eredetiben.) KISS, *I.m.*, 484-485.

rendszeresse: „mit tapasztalt ma 1. emberileg, 2. irodalmilag, 3. bölcséletileg?” (222.). Zwetschkét nem elsősorban az örült elmeorvos toposza teszi anekdotikus figurává, hanem a történet csattanójában betöltött szerepe. Bonyolult gyógymódok helyett azzal kúrálja az álmatlanságban szenvedő báró Wüstenfeldet, hogy beviteti elnöki tölgyfaasztalát a hálósobájába. Ezzel a furmányos megoldással valóban igazolja Esti jellemzését, aki „eszes, eredeti ember”-nek nevezi. Hasonló „eredeti emberek”-kel Mikszáth prózájában is gyakran találkozunk, gondoljunk csak a *Lohinai fű* mindentudó Hrobákjára vagy a *Kisértet Lublón* Strang nyomozójára. Jól mutatja az elbeszélés poénra hangolt voltát, hogy nem éri be a történet egyetlen csattanóra való kifuttatásával. Az évekkel későbbi látogatás történetét, az elnök úr sírjának felkeresését előadva az elbeszélés megfejezi a poént: Klopstock művének felolvasásakor immár nem az elnök úr szenderül el, hanem Esti Kornél.

Az elbeszélés komikumának legfőbb forrása, a német mentalitás és gondolkodásmód kifestése sem független az anekdotikus hagyománytól. Az anekdoták gyakori tárgya a különböző nemzeti vonások humoros vagy ironikus parodizálása.<sup>373</sup> Mikszáth *Anekdoták* című művében is számos példát találunk erre az anekdota típusra.<sup>374</sup> Kosztolányi elbeszélése ugyanakkor új elemekkel ötvözi a konvencionális tematikát. Egyrészt a szellemességnek és a

<sup>373</sup> Vö. WEBER, *I.m.*, 29. és 174.

<sup>374</sup> Különösen a magyar nemzeti vonások megjelenítése mutatkozik termékeny terepnek. Vö. *A vásárhelyi ember* (Anekdoták, I, 27-31.), *Magyar főurak fényűzése* (Uo., 82.), *A mi oligarcháink* (Uo., 109-111.), *Paraszt mágnások* (Uo., 134-136.), *Magyar virtus-cselekedetek* (Uo., 151-155.), *Beöthy Aldzsiról* (Uo., II, 13-14.), *Tertium comparationis* (Uo., II, 123-129.), *Tisza Kálmán és az interview* (Uo., II, 144-147.). Az elnök úrról szóló fejezet „nemzetjellem tanáchoz” szorosabban kapcsolódó anekdoták is előfordulnak Mikszáth gyűjteményében. A *Mikor Andrássy Gyulának pech-je volt* (Uo., 59-60.) csattanója a francia udvariasság toposzára épül, *A jelek mesterei* (Uo., II, 42-44.) pedig az egyetemes jelrendszer kialakításán ügyködő német szobatudós alakját veszi célba. A német nemzeti karakternek ebben az esetben is a rendszerszerű gondolkodás a meghatározó vonása, amely azonban az anekdota tanúsága szerint semmiféle gyakorlati haszonnal nem jár. *Az új kor csodái* harmadik, 'Aki nem lop' című darabja szintén tesz egy oldalvágást az elvontságra hajló német gondolkodásmód felé. A saját nevében megszólaló szerző felettébb csodálkozik azon, amit önmagáról olvas: „A német kritikák azt írják: »Magas filozófiai észjárás jellemzi.« (Már mint engem.)” (Uo., II, 188.) A komikum forrása tehát ismét az elvont filozofálásra hajló német szellem megfricskázása. Ezen az sem változtat, hogy később kiderül, a német kritikusokat a fordítások vezették félre, mert jellemző, hogy a kritikusok figyelmét a fordításoknak éppen ez a vonása ragadja meg.

Az utóbb említett anekdota más vonatkozásban is kapcsolatba hozható az *Esti Kornél* szövegével. A rejtély nyitja ugyanis a „tolvaj műfordító” alakja, akárcsak Gallus történetében: „Rohantam a könyvszekrényemhez: kivettem egyik németre fordított kötetemet, s elkezdtem mohón olvasni, a vizsgálóbíró lázas türelmetlenségével. / ... S ím, micsoda vakító fény tárult eléem. A bagdadi mesés kék barlangban nem hever annyi kincs, annyi drágakő, mint szétszórva e lapokon. / S ezt mind az én Kohn Mórom lopkodta össze a számomra. / Shakespeare egy élce tündöklök a kiscsoltói bíró szájában; Borcsa asszony, aki tyűklevest visz a mezőre Csoszogó Jóska bátyáknak, Schopenhauernak a gondolatait füzögeti elméjében útközben, Taine és Kant eszméivel diskurál a korcsmában Szabó Ferenc nótárius uram. – Ni itt is egy fényes gondolat! Ezt Danton mondta a francia nemzetgyűlésben. Most Jutka mondja a fonóban. / Minden meg volt előttem magyarázva. Európa összes írói meg vannak lopva. Annyira benne volt a tolvajlás láza a fordítómban, hogy még én belőlem is lopott: a munka elejéből a hátuljába, a hátuljából az elejébe.” (Uo., 189-190) Bár Kohn Mór a fordítás során a híres európai írók gondolatait csempészte Mikszáth műveibe, míg Gallus Vicsisláv gróf kastélyának értéktárgyait lopkodta el a fordítás során az angol eredetiből, a nyelvi tárgyakat eltulajdonító, tolvaj fordító alakja mégis kapcsolatot teremt a két anekdotikus történet között.

szójátékoknak<sup>375</sup> köszönhetően egyedi jelleget kölcsönöz a tárgynak, másrészt metaforikus átértelmezése révén új kiterjesztést ad neki. Ahogy a tengert jelző táblákról szóló anekdotikus kitérő is jelzi, Esti elbeszélésében a német mentalitás a végletekig vitt következetesség metaforájává válik. A következetlenség a kötet poétikájának egyik kulcsfogalma: nem más, mint a viszonylagosság tapasztalatának adekvát megjelenítése. Vele szemben a francia mentalitás – ugyancsak a közkeletű konvenciót követve – a könnyedség, az elegancia jelölője. Ezzel ismét a szórakoztatás funkcióját egyenjogúvá emelő kötet önértelmezésének egyik legfontosabb összetevőjéhez érkeztünk: a könnyed játékosság és az unalom ellentétpárjához. A fejezet zárása kevés kétséget hagy afelől, hogy Wüstenfeld báró furcsa esete is ebben a kontextusban értelmezhető. Esti, „tiszteletét” kinyilvánítandó, felolvass a báró sírjánál:

Megtaláltam azt a könyvet, melyet Zwetschke útravaló gyanánt csomagolt be, és kibontottam. *Klopstock* „Messiás”-a volt, az a hexameteres hősköltemény, mely – nemzedékek egybehangzó véleménye szerint – a világ legunalmasabb könyve, olyan unalmas, hogy még senki sem olvasta el, sem azok, akik magasztalták, sem azok, akik ócsárolták. Állítólag maga Klopstock se tudta elolvasni, csak megírni. (258.)

A báró hosszan részletezett elnöki alvásai és az előadások tematikájának ismertetése az unalom rövid irodalomtörténetét vázolja fel. Mindegyik előadó új példát szolgáltat arra, hogyan lehet illetéktelenül használni az irodalmat. Az elnök úr sem bölcsebb környezeténél, hiszen társadalmi kötelességének érzi az efféle rendezvényeken történő szerepvállalást, csupán szervezete reagál egészséges természetességgel a sok unalmas zagyvaságra. A komikum részben abból fakad, hogy Esti olyan bölcs belátást látszik tulajdonítani az elnöknek, amely messze meghaladja annak szellemi képességeit. A játék az elnök viselkedésének félremagyarázásán alapszik. Wüstenfeld bárónak csak a vegetatív reakciói utasítják el az unalmas irodalmat, miközben öntudatosan látja el kulturális misszióként fölfogott közéleti feladatait. A sznob típusát testesíti meg, aki nem meri bevallani, hogy halálosan unja mindazt, amit hall. Esti abban leli kedvét, hogy hallgatóira kacsintva erre a korlátolt figurára ruházza rá saját reflexióit. A szórakoztató elbeszélés tehát mindvégig az irodalom mibenlétének és az emberi léttel való kapcsolatának kérdéséről (is) beszél. Ez a kettős funkció kínál lehetőséget a

<sup>375</sup> Néhány példa a legsziporkázóbbak közül:

„Az elnök megnyitotta az ülést, és szemét lezárta. Az elnök bezárta az ülést, és a szemét kinyitotta.” (219.)

„Műveltségük káprázatos. A gimnáziumból az egyetemre mennek, de akkor se fejezik be tanulmányaikat, s élek a gyanúporral, hogy utána valamennyien beiratkoznak a világegyetemre is.” (322.)

„Nagyon öreg volt, és nagyon fáradt. Nyilván ezért nevezték mindenütt »a közművelődés fáradhatatlan harcosá«-nak. »A közművelődés éber őré«-nek is nevezték, s nem vásott gúnyból és nem alaptalanul.” (234.)

tárcákból ismert, szellemesen elmélkedő kommentárok szövegbe iktatására,<sup>376</sup> így valósul meg anekdotizmus és publicisztika összjátéka.

A szakirodalom lényegesen kevesebb figyelmet szentelt az *Esti Kornél kalandjai* ciklusnak, mint az *Esti Kornél* című kötetnek. A recepcióbeli diskurzust erősen meghatározta a (műfaj)poétikai újítás kérdésköre. A második szövegegyüttest korántsem jogosulatlan az elsőként megjelent gyűjtemény folytatásaként olvasni, hiszen nem találkozunk benne olyan

<sup>376</sup> A tárcairodalom jelenlétének legnyilvánvalóbb bizonyítéka egy szó szerinti szövegkölcsonzés: *Az alvóhoz* című tárca egy terjedelmes szakasza szinte teljesen megegyezik az elbeszélés egyik szöveghelyével. Erre a tényre korábban már Bengi László is felhívta a figyelmet. (Vö. BENGI László, *Elbeszél halál. Kosztolányi-tanulmányok*. Ráció Kiadó, Budapest, 2012, 56-57.)

A fejezet örültekről szóló eszmefuttatásainak is megtalálható az előzménye a tárcák között. Az *örültek is* című írásban már feltűnik a „világboldogítók”, illetve „a lángelmék”, az örült írók csoportja. Ez a két típus *Az Elnök* szövegében a paranoiások és a skizofrének jellemzésében köszön vissza. A novellában szereplő, önmagából levegőt szivattyúzó elmebeteg leírása szintén a tárca vonatkozó szöveghelyének variációja:

„Nem szabad megfedkezni arról a rokonszenves úrról sem, ki ágyán **az orrát fújta**, oly zajjal, hogy hozzá képest az elefánt *kürtölése* enyhe muzsika. Azt a levegőt szivattyúzta ki magából, mellyel telis-tele volt a teste, s akkora sikerrel, hogy a levegő már csak a köldökéig ért, s azt remélte, hogy pár év múlva **teljesen levegőmentes lesz**.” (*Hattyú*, 190.)

„Egy kőművesegéd *trombitálva fújja orrát* éjjel-nappal, mert teste tele van levegővel, de munkája – amint dicsekszik – máris szép eredménnyel járt. Tizenhét évvel ezelőtt, amikor bekerült, a levegő körülbelül a homlokáig ért, most azonban leapadt a melle bimbájáig. Közösen kiszámítottuk, hogy hetvenéves korára **teljesen levegőmentes lesz**, ha közben valamilyen váratlan esemény nem akadályozza meg tevékenységében.” (*Esti Kornél*, 255.)

Ha nem is szó szerinti egyezést, de a 12. fejezet játékos eszmefuttatásaival rokon szöveghelyet többet is találhatunk Kosztolányi publicisztikájában. A német elvontság és rendszeralkotó hajlam például állandóan visszatérő téma: „Áruld el, hogy mivel játszol, és megmondom ki vagy. / Hallom például, hogy üres időben szervezkedél, egyesületeket, köröket alapítasz, ennél fogva megállapítom, hogy csak német lehetsz.” (*Ember és világ. Oroszok = Sötét bűjócaska*, 159.) „Georges Sand egyszer találkozott Hegellel, s így szólt hozzá: / – Monsieur Hegel, legyen szíves mondja el nekem bölcséleti rendszerét, de csak tíz perc alatt. / Sokat mulattam ezen a kedves és fölényes női oktondiságon. / Egyik oldalon a súlyos és mély német bölcselő, aki az egységes észet kereste, hatalmas markolással fogta össze az emberiség műveltségét, s oly hatást gyakorolt, mely még ma is egyre tart és növekszik. / A másik oldalon a könnyed és fölényes francia író, aki mindezt társalgási tárgynak tekinti, s fél a formátlanságtól, a ködtől, az unalomtól. / Úgy rémlik, hogy itt a két nagy alkotó fajta került szembe egymással jelképesen. Milyen titokzatos és fonséges a német, s milyen okos, bátor, talpraesett, látszólagos felületességében is milyen bölcs a francia.” (*Vasárnap. Németek és franciák = Uo.*, 194-195.) „A poggyászok hozzánk tartoznak, és egyéniségünk természetes meghosszabbításának tekinthetők. Minden poggyász magán viseli tulajdonosa jellegét és jellemét. Olvasni lehet belőle, akár a tenyérből vagy a kézírásból. / Nézd az amerikaiak ragyogóan pompás bőröndjét, a nők akasztóval is ellátott szekrényemeleteit, a csomagolás e felhőkarcolóit, az angolok tartós-szikár málhait, a franciák elmés, könnyed és tetszetős csomagjait, a németek tárgyilagos és gyakorlati táskáit, melyeknek rekeszébe több bölcséleti rendszer is befér. Mindegyiken fölismerszik, hogy kié és melyik népé.” (*Ember és világ. Poggyászok = Uo.*, 278.) „Csodálatos emberek ezek a németek. Mindent beosztanak. Itt, ahol nyaralok, nem győzöm bámulni őket. Amíg nem kel föl a nap, teniszeznek, aztán úsznak, eveznek, kirándulnak. Még téltelenségüket, féktelenségüket is órarend szabályozza. Hetenként egyszer »levélíró napjuk« van. Ekkor a család – az apa, az anya a fiú és a lány – a társalgóban találkozik. Nagy ív papírosokra leveleket szerkesztenek hozzátartozóiknak. Mindegyikük csak a maga előre megszabott területén mozoghat, hogy ismétlésekbe ne bocsátkozzanak. Az apa az utazás rendjéről és céljairól számol be, az anya az élelmezésről és a gazdasági kiadásokról, a fiú a természeti szépségekről, a leány a társadalmi életéről. Később felolvassák egymásnak elküldendő levelüket, mely több oldalra rúg, s fölér holmi magvas útirajzokkal vagy értekezéssel. Múltkor, tulajdon fülemmel hallottam, amint apa, szerepéről megfedkezve, véletlenül szóba hozott egy »fonséges és festői naplementét« is. Erre a fiú teljes tisztelettel, de határozottan félbeszakította, figyelmeztetve, hogy a »természeti szépségek« az ő ügykörébe tartoznak. Az apa szemrebbenés nélkül törölte levelének ezt a »színes« részletét. Rend van náluk, az tagadhatatlan.” (*Ákombákom = Uo.*, 398.)



narratív eljárásokkal, amelyek látványosan eltérnének a korábban megjelent könyv sajátosságaitól. Az *Esti Kornél kalandjait* a címadás is az *Esti Kornél* kontextusába illeszti, hangsúlyozza összetartozásukat, amely kétségtelenül meglehetősen szoros. (Kérdéses azonban, hogy meggyőző-e egyetlen regény két köteteként olvasni őket,<sup>377</sup> már csak azért is, mert a ciklus nem önálló könyvént, hanem egy novelláskötet részeként látott napvilágot.)

A recepció kevésbé élénk érdeklődése akár értékítéletként is felfogható. Az új Esti-ciklus nemcsak hogy nem hozott számottevő újdonságot a korábbi kötethez képest,<sup>378</sup> de mintha színvonalában is elmaradna attól. Az *Esti Kornél*nak sem valamennyi fejezete remekmű, több gyengébben sikerült szöveg található benne, mint például a 15. (*Ők ketten*) vagy a 17. (*Ürögi Dániel*) fejezet, míg az *Esti Kornél kalandjaiban* is szerepelnek kitűnő novellák (*Omlette a' Woburn, Cseregdi Bandi Párizsban, 1910-ben, Világvége, Kézirat, Sárkány, Kernel Kálmán eltűnése, Barkohba, Az utolsó fölolvadás*). Ugyanakkor feltűnően nagy a kissé érdektelen, a nyelvi megalkotottság szempontjából viszonylag szerény teljesítményt nyújtó írások száma. Ezek közé sorolom a *Sakálok, Pofon, Kalap, A patikus meg ő*, valamint a *Margitka* című darabokat. Egy-egy olyan ötletre épül valamennyi, amely meglehetősen áttetsző, egydimenziós, nem alkalmas arra, hogy az elbeszélés teret adjon a nyelv és a jelentés rétegzettségének, illetve a játékos lelemény összetettebb megnyilvánulásainak. Olyannyira egyetlen ötletre épülnek, hogy közülük négy az *Esti Kornél* fejezeteihez képest szokatlanul rövid, mindössze másfél-két oldal, ami inkább Kosztolányi publicisztikai írásainak, mint novelláinak megszokott terjedelméhez közelít.

Ez a sajátosság már önmagában is fölveti a kérdést, hogy a műfajok *Esti Kornél*ra jellemző összjátéka átment-e valamilyen változáson a ciklus összeállításakor? Ezzel kapcsolatban az is felmerül, hogy a beszédmódoknak az az egymást ellenpontosító kompozíciója, amely elsősorban az ottani Esti-narráció és a heterodiegetikus narrátort felléptető elbeszélések között valósult meg, jellemző marad-e továbbra is? Megőrzi-e a ciklus – s ha igen, milyen mértékben, mennyire kiterjedt módon – a karakteressé formált Esti-narráció poétikai gyakorlatát? Egyszerűbben fogalmazva: milyen jelleget mutatnak a beékelt Esti-elbeszélések?

Mint korábban láttuk, az *Esti Kornél* kötet 8 beékelt elbeszélést alkalmazó fejezetet tartalmaz. Ezek között egyetlen olyan található, amelynek beszédmódjában nem jut szerephez

<sup>377</sup> Szegedy-Maszák Mihály már idézett tanulmányában még ezt az álláspontot képviselte. (Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *I.m.*, 163-164. Kosztolányi-monográfiájában azonban úgy fogalmazott, hogy „[e]z a magyarázat három évtized távlatából már némileg túlzásnak minősülhet.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2010, 341.

<sup>378</sup> Ez nem természetesen jelenti azt, hogy a két gyűjtemény kompozíciója teljesen azonos elveket követ. Barabás Judit például meggyőzően mutat rá, hogy az „a laza biografikus váz, amelyre az 1933-as mű fejezetei, legalábbis részben, fel vannak fűzve” az *Esti Kornél kalandjai* szövegében egyáltalán nincs jelen. (BARABÁS, *I.m.*, 50.)

a kötetre jellemző Esti-narráció valamelyik változata. A zárófejezet hangnemének alakításában a komikumnak nem jut lényeges szerep, ahogy az orális jelleg sem válik hangsúlyossá. A többi beékelt elbeszélés többségében az anekdotikus narráció és a tárcákból ismerős szellemesen csevegő hang együttesen alakította ki a beékelt elbeszélés narrációjának karakterét (6, 9, 10, 12, 14.), olykor némiképp nagyobb hangsúlyt helyezve az előbbire, mint az utóbbira (9, 10, 14.). Kisebb hányaduk az anekdotikus elbeszélésmódot mellőzve vagy háttérbe szorítva elsősorban a tárcákból eredeztethető nyelvhasználatra hagyatkozott (7, 11.). Az Esti-narráció két típusa tehát az orális előadásmód két változatának valamelyikére vagy – jellemzőbb módon – a kettő valamilyen kombinációjára épült.

A ciklus esetében a beékelt elbeszélések számát tekintve a metadiegetikus narráció jelentősége változatlanak tűnik: a 17 darabból álló gyűjteményben 9 esetben találunk a második narratív szinten Esti-elbeszélést, tehát a kötethez képest eggyel még nőtt is a beékelést alkalmazó novellák száma. Esti beszédmód-változatainak belső arányai azonban jelentős mértékben átalakultak. Míg a kötetben az elbeszélés orális jellegét legintenzívebben hangsúlyozó anekdotikus elbeszélésmód 5 fejezetben is meghatározó szerephez jut, addig a ciklusban csupán két ilyen novellát találunk: a *Kernel Kálmán eltűnése* és a *Barkohba* címűt. Ezzel párhuzamosan csökkent a beékelt elbeszélés elhangzásának szituációját felvázoló, első narratív szinten elhelyezkedő bevezetések száma. Csupán a *Kernel Kálmán eltűnése* tartalmaz ilyen szakaszt, míg a kötetben 4 fejezet választja ennek az eljárásnak az alkalmazását. A második típusba a tárcára jellemző csevegő modort a „jelenlévő” hallgatókhoz odaforduló megszólalásokkal összekapcsoló, de a tárcák csevegő modorát az anekdotikus narrációnál mégis határozottabban érvényesítő szövegek sorolhatók. Az *Esti Kornélban* a narrációnak ezt a formáját a Kücsükről és világ legelőkelőbb szállodájáról szóló történet képviselte. A ciklusban 3 ilyen novella található, ezek a következők: *Világvége*, *Sárkány*, *Boldogság*. Közülük a *Sárkány* él leggyakrabban hallgatósághoz történő odafordulás gesztusával, ami a bemutatott figura alakjának anekdotikus vonásaival együtt az anekdotikus narrációt érvényre juttató változathoz közelíti a novella beszédmódját. A *Világvége* is gyakran él az orális elbeszélés hallgatóhoz forduló gesztusaival, de a cselekmény nem anekdotikus jellegű, így a szöveg összehatásában a *Sárkánynál* kevésbé érzékelhető az anekdotikusság jelenléte. A *Kézirat* cselekménye anekdotikus karakterű, de a narráció kevésbé aknázza ki az oralitás anekdotikus formáját, a beszédmód jellegét ezért elsősorban a tárcaszerű kommentárok határozzák meg. A *Hazugság* és a *Boldogság* című szövegek szinte teljes mértékben tárcaszerűek. A cselekmény az elmélkedéshez képest kis jelentőséggel bír, a *Hazugság* esetében a szellemes kommentár, a *Boldogság* esetében a vallomásos hang az uralkodó elem. Látható, hogy a ciklusban a kötethez

viszonyítva megnőtt azoknak az Esti-elbeszéléseknek a száma, amelyek a publicisztikából eredeztethető nyelvváltozatot az anekdotikus narráció elé helyezik. Míg az *Esti Kornél* esetében két ilyen fejezetet találunk, az *Esti Kornél kalandjaiban* ezt a típust a gyűjtemény 5 darabja képviseli.

A ciklusban két olyan Esti-elbeszélés is szerepel, amelyek beszédmódjában a jellegzetes Esti-narráció egyik komponense sem fordul elő. A *Sakálok* és a *Gólyák* című novella nyelvhasználatában semmi sem emlékeztet Esti stílusára: a narráció nem, csak a cselekmény tartalmaz rá jellemző elemeket. Esti-narrációt nem alkalmazó Esti-elbeszélést a kötet csak egyet tartalmaz, a 18. fejezetet.

Az Esti-stílus két változatának valamelyikét a kötet 7 fejezete, míg a ciklus 6 darabja alkalmazza. Ezen a téren tehát nem mutatkozik határozott különbség a két szövegtörzs között, a belső arányok ugyanakkor megfordultak. Míg a kötetnek csupán 2 fejezetében válik egyértelműen dominánssá a tárcairodalomra jellemző beszédmód, addig a ciklusnak 4 darabjában. A kötetbeli arány tehát 5:2, míg a ciklusbeli 2:4. Az *Esti Kornél kalandjaiban* megjelenő Esti-narráció tehát elsősorban a tárca modorára hagyatkozik.

A két elbeszélőre komponált narratív szereposztás a ciklusban lényegesen kevésbé működik, mint az *Esti Kornél* esetében. Ennek elsődleges oka abban rejlik, hogy a beékelést mellőző heterodiegetikus narrációt alkalmazó szövegek összképe kevésbé markáns, mint a kötetben. Ott a harmadik személyű, extradiegetikus elbeszélésmódot az a novella-forma jellemezte, amelyet alig érintett a hangsúlyozott oralitás, az anekdotizmus és a tárcairodalom hatása. Ezt a kölcsönzésekre alig hajló műfajt ellentőzte a határátlépésekre épülő Esti-elbeszélés. A kötetbelihez hasonló harmadik személyű elbeszélésmód a ciklusnak csak kevés heterodiegetikus elbeszélésében érvényesül: az *Omlette a' Woburn*, a *Cseregdi Bandi Párizsban, 1910-ben*, valamint *Az utolsó fölolvadás* sorolható ezek közé – valamennyi jól sikerült novella. A szintén harmadik személyű *Pofon*, *Kalap*, *A patikus meg ő* azonban meglehetősen gyenge művek. Közülük az első kettő határozottan tárcajellegű, s a harmadik sem esik távol ettől a műfajtól. A *Vendég* a most említett háromnál lényegesen jobb írás, de példázatszerűsége, illetve az antik filozófiai párbeszéd műfaját felidéző jellege miatt a gondolati elem némiképp az esztétikai hatás fölé nő, ami inkább Kosztolányi publicisztikájára jellemző, mint elbeszélő prózájára. A heterodiegetikus elbeszélést alkalmazó írásoknak tehát mintegy a fele a publicisztikához közelít, ahhoz a tárcairodalomhoz, amely az Esti-narrációnak egyik meghatározó komponense. (Ehhez járul hozzá az a korábban már említett probléma, hogy ebben

a csoportban található a kötet legkevésbé sikerült alkotásai.<sup>379</sup> A szellemesség, a játékos sziporkázás terén szerényebb teljesítményt nyújtó tárcák képviselik a heterodegetikus narráció beékelést mellőző változatát.) A beékelést mellőző novellák beszédmódjának „vegyes” (az Esti-narráció egyik jellegzetes komponensét is felhasználó) jellege miatt ezek a szövegek nem állnak össze karakteres szólamná a gyűjtemény szintjén. A beszédmodok elválasztásának hiányában a ciklus lemond a két elbeszélőnek a kötetre még jellemző egymást ellenpontoszó összjátékáról.

A fent jelzett változások közül az anekdotikus narráció súlyának visszaszorulása szintén figyelmet érdemel. Noha nyilván nem állítható, hogy csak az az Esti-novella lehet egyszerre szórakoztató és rétegzett, amely a tárca szellemes eszmefuttatásai mellett az anekdotikus narráció kellékeit is felhasználja, de tagadhatatlan, hogy ez az összjáték a két gyűjtemény ilyen jellegű elbeszélésmódot alkalmazó darabjainak többségét változatossá és sokszínűvé tette, továbbá hatékonyan állította be a szóbeliséget egyfajta rendhagyó, játékosan provokatív irodalomfelfogás megvalósulásaként. Az anekdotizmus visszaszorulásával az alkalmazható poétikai eljárások készlete bizonyos fokig leszűkül. A tárca dominanciája periférikus szerepre korlátozza a műfaji összjáték egyik fontos elemét, ami egyhangúbb narrációhoz vezet. Aligha véletlen, hogy *Esti Kornél kalandjai* legsikerültebb beékelte elbeszéléseiben karakteres szerephez jut az anekdotikusság. A *Kernel Kálmán eltűnése* és a *Barkohba* kétségtelenül a legjobb beékelte Esti-elbeszélések közül valók. Ugyancsak a kiemelkedők közé tartozik a *Sárkány* és a *Világvége* is, melyekben a hallgatósághoz fordulás gyakori gesztusa gyakran az olvasó emlékezetébe idézi az anekdotikus elbeszélés szituációját. A *Hazugság* szellemesen csevegő hangja ellenére áttetszőbb szöveg, kevésbé szólít fel az újraolvasásra, s ennek egyik oka aligha nem az, hogy cselekmény híján szinte már a novella műfaji komponenséről is lemond, s majdhogynem kizárólag a tárcairodalom poétikai készletéből építkezik. A *Kézirat* narratív szerkezete ezzel szemben elbeszélői hangját tekintve ugyan szintén közel áll a tárcához, de cselekménye révén nem mond le a novella műfaji komponenséről sem. Sőt, a cselekmény anekdotikus karaktere az anekdotizmust is bevonja a műfajok összjátékába annak ellenére, hogy ennek érvényesülését az anekdotikus modor kellékeinek hiánya kevésbé teszi látványossá.

---

<sup>379</sup> Egy kivételtől eltekintve, ugyanis a *Margitka* legalább olyan mélypontja a ciklusnak, mint a szellemességet kissé nehézkesen erőltető *Kalap*. A *Margitka* homodiegetikus szemtanú elbeszélőt léptet fel, és nem alkalmaz beékelést. Ilyen narratív szerkezettel a kötetben is találkozhatunk a becsületes városról szóló fejezetben, valamint a bevezetésben is. Mivel a ciklusban már nem volt szükség az előhang szerepét betöltő írásra, akár az első gyűjtemény követésének is tarthatjuk, hogy a ciklusnak szintén egyetlen darabja alkalmaz olyan szemtanú elbeszélőt, aki nem adja át a szót Estinek. A két gyűjtemény a bevezető első fejezetet nem számítva ugyanannyi darabból áll (18., illetve 17.), ami aligha véletlen. Ugyanakkor a számszerűség összehangolása nem volt feltétlenül szerencsés döntés, mivel a ciklus néhány írása „csak darabra van meg”, esztétikai színvonala látványosan alulmúlja a többiét.

Az anekdotikus beszédmód visszaszorulásával a ciklus és annak Esti-szólama veszített sokszínűségéből, ahogy a műfajok összjátéka is veszített a kötetben tapasztalható összetettségéből. Másrészt az anekdotikus narráció visszaszorulása azzal a következménnyel is járt, hogy az Esti-hang orális jellege kevésbé szembeötlő, kevésbé hangsúlyos a ciklus darabjaiban. A dolgok viszonylagosságát a szellemesség segítségével szemléletessé tevő tárcaszerű nyelv természetesen alkalmas Esti játékosan szubverzív nézőpontjának megjelenítésére, de a szóbeliségnek tulajdonított irodalmon kívüli pozíciót és a szó írással szembeni illékonyságát, pillanatnyiságát nem képes olyan hatékonyan közvetíteni, mint a Kosztolányi-féle anekdotizmus.

A két Esti-gyűjtemény között mutatkozó eltérések elsősorban a kompozíciós elvek, a szerkezet különbségeiként írhatók le. A kötetbe és a ciklusba beválogatott írások hozzávetőlegesen ugyanabban az időszakban keletkeztek, ezért a változások háttérében nem annyira Kosztolányi prózanyelvének, mint inkább a gyűjtemények szerkesztésmódjának átalakulása áll. Az *Esti Kornél* kötet szövegeinek első közlései 1925 és 1933 közé esnek,<sup>380</sup> a ciklust alkotó írások első megjelenései 1927 és 1935 közé. Ez az egyidejűség szinkron fejleményeknek mutatja a különböző jellegű szövegeket.

Ennek ellenére egy vonatkozásban mégis határozottan felvethető a kronológiához kapcsolódó átrendeződés. Ha azoknak a szövegeknek a keletkezési idejét tekintjük, melyekben az anekdotikus narráció orális előadásmódjának imitációja erőteljesen érződik, azt tapasztaljuk, hogy ezek kivétel nélkül 1931 és 1933 között születtek. A kötet anekdotikus narrációt alkalmazó fejezeteinek első közlése a jelzett időszakra esik, míg a ciklus két anekdotikus novellája 1933-ban keletkezett. Azaz 1933 után az élıszó anekdotikus vonásokat mutató imitációja iránti vonzalom Kosztolányi elbeszélő prózájában látványosan csökkent, míg az élıszót a tárcára jellemző csevegő hangnem révén érvényesítő írásmódra még 1935-ből is találunk példát (*Világvége*). Ez a tény arra enged következtetni, hogy az anekdotikus beszédmód iránti határozott vonzalom Kosztolányi elbeszélő-művészetére 1931 és 1933 között volt jellemző. Ebből a nézőpontból közelítve a ciklus kompozíciójának sajátosságaihoz, jól látható összefüggés mutatkozik a beékelte elbeszélések típusai között megfigyelt arányeltolódás és a prózapoétika átalakulásának időrendhez köthető tendenciája között. Az *Esti Kornél kalandjai* nem követhette a kötet gyakorlatát az anekdotikus beékelések számbeli fölénye terén, mert az 1934-1936 közötti időszakban ez a beszédmód már nem volt produktív Kosztolányi prózájában, utolsó két, virtuóz képviselője közvetlenül a kötet publikálását követően jelent

<sup>380</sup> Az első közlésekre, illetve a keletkezéstörténetre vonatkozó adatok terén a kritikai kiadásra hagytam. (*Esti Kornél*, 532-548.)

meg, még 1933-ban. Egyszerűen fogalmazva: még akkor sem lett volna miből válogatni, ha az anekdotikus narráció markáns jelenléte tudatos kompozíciós elvként működött volna a ciklus összeállítása során. Ez a szándék azonban felettébb valószínűtlen, hiszen miért lett volna az anekdotikus beszédmód érvényesítése kitüntetett szempont a ciklus 1936-os összeállításának idején, amikor az anekdotikus narráció imitációjának gyakorlata immár három éve a múlté volt?

Más jele is látható annak, hogy Kosztolányi prózája ebben az időszakban már nem vonzódott erőteljesen az élőszó imitálásának intenzív formáihoz. Az Esti Kornél-szövegek mellett az orális beszédmódot leghatározottabban az *Egy asszony beszél* ciklus darabjai képviselik.<sup>381</sup> Ezek a *Tengerszem* kötetbe beválogatott elbeszélések kivétel nélkül 1931-ben jelentek meg először, a ciklus címét adó – abban azonban nem szereplő – írás pedig 1932-ből való. Mindez alátámasztja azt a feltételezést, hogy az orális elbeszélésmód látványos imitálása 1931 és 1933 között jellemezte Kosztolányi prózáját. Ezen a tényen mit sem változtat, hogy az *Egy asszony beszél* alapötlete – az orális elbeszélésmód önálló, női változatának megalkotása – az 1934 novemberében publikált *Délszaki kalandok* szövegében még egyszer visszaköszön. A tárca bevezető része a férfi és női beszédmód különbségét körvonalazza: a konvencionális szemléletmódot megidéző, majd annak értékhangsúlyait áthelyező, rövid gondolatment szerint a férfiak beszédét az elmélet, az elvek iránti vonzalom jellemzi, míg a nőket az élmények előadása. Ez a megközelítésmód jól láthatóan kötődik a férfi értelmi, a nő érzelmi meghatározottságát állító közkeletű, sztereotip vélekedéshez. Ugyanakkor a Kosztolányi-szövegek elvont elméletekkel szemben táplált idegenkedésének ismeretében az olvasó már előre sejti, hogy a tárca a női beszédmód iránti vonzalomnak ad majd hangot, melyet annak jellemzése a művészet, az irodalom megfelelőjeként állít be. Az érzékletesség határozottan fölénybe kerül a teóriával szemben:

A vita elvi síkon maradt. Férfiak cserélték ki gondolataikat. A nők hallgattak. Aztán megszólaltak ők is. Élményeiket mondták el, eszmei háttér nélkül. Ezzel azonban sokkal jobban megvilágították a tárgyakat, mint a férfiak a maguk szempontjaikkal és elméleteikkel.<sup>382</sup>

<sup>381</sup> Kiss Ferenc véleménye szerint az *Egy asszony beszél* ciklus novelláinak sokkal szervezesebb része az „ősi és intim mesélőstílus”, mint az *Esti Kornél* előadásmódjának. (KISS Ferenc, *A Kínai kancsó = Uő., Kosztolányi-tanulmányok*, Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1998, 171.) Bár nem osztom azt az értékítéletet, amely az oralitás imitációját *Egy asszony beszél* esetében az *Esti Kornél*hoz viszonyítva sikerültebbnek és összetettebbnek véli, abban mégis egyetértek Kiss Ferencel, hogy a két szövegegyüttes élőszót imitáló elbeszélésmódja között jól érzékelhető kapcsolat áll fenn.

<sup>382</sup> *Sötét bújócska*, 308.

Ezt a konklúziót két, egy-egy női elbeszélőt felléptető, alcímmel állított szakasz követi, melyek igyekeznek nemcsak az előadott történet, hanem a narráció sajátosságai révén is karakteres jelleget mutatni – nem nagy sikerrel.

Az *Egy asszony beszél* narrációja Szegedy-Maszák Mihály álláspontja szerint „némileg az orosz szkáz műfajváltozatra” emlékeztet.<sup>383</sup> A ciklus beszédmódja valóban mutat bizonyos rokon vonásokat a karakteralkotó szkáz poétikai sajátosságaival. Az anekdotikus narráció és a karakteralkotó szkáz második fejezetben tárgyalt párhuzamain túl azonban csak egyetlen további hasonló jegyet találunk: a szereplői elbeszélő hangsúlyozottan műkedvelő voltát. A szerző az homodiegetikus elbeszélőt látványosan kívül helyezi az intézményesült irodalom profizmusán, beszédét olyan spontán megnyilatkozásként állítja be, amely nem mozog otthonosan a hivatásszerűen űzött irodalom elvárásrendszerében. Ez a pozíció ugyanakkor korántsem azonosítható a karakteralkotó szkáz népi elbeszélőjének szerepkörével. Az elbeszélő nem a népből származó alak, hanem alsó középosztálybeli úrinő, akinek műveltsége megfelel társadalmi státuszának. Előadásmódjának amatőr jellege nem grammatikai vagy nyelvhelyességi hibákban, hanem az elbeszélés esetlenségében nyilvánul meg, hanem kizárólag abban, hogy nagy elbeszélőkedvvel és hatásosan előadott történeteinek nyelvhasználata nem igyekszik minden áron megfelelni az irodalom bevett formáinak. Az implicit szerzőnek nem tulajdonítható olyan kulturális fölényérzet ezzel a csevegő, a pletyka köznapi „műfaját” imitáló beszédmóddal szemben, amely a karakteralkotó szkáz auktoriális narrátorának a szereplői elbeszélőhöz fűződő viszonyát jellemzi. A karakteralkotó szkáznak továbbá kötelező műfaji előírása a két elbeszélői szint megjelenése. A Wolf Schmid által dialogicitásnak nevezett sajátosság e két szöveg viszonyát írja le. Az *Egy asszony beszél* narrátora extradiegetikus elbeszélés keretében szólal meg, a ciklus tehát mellőzi a beékelés eljárását. Mindezek alapján egyértelmű, hogy az *Egy asszony beszél* narrációja nem sorolható a szkáz kategóriája alá.

Kosztolányi számára a ciklus elbeszélésmódjának létrehozásakor nagy valószínűséggel nem az orosz epika adta a meghatározó ösztönzést, hanem a pletyka hétköznapi „műfaja”, illetve az az igény, hogy megalkossa az Esti-narráció női párját. Esti anekdotizmusa (és intellektuális csevegése) ebből a nézőpontból tekintve a férfira jellemző oralitást, míg a pletyka az előbeszéd tipikus női változatát hivatott képviselni.<sup>384</sup> (Itt eltekintek annak tárgyalásától, hogy gender szempontból ez a megközelítés mennyiben mutatkozik előítéletesnek.) A pletyka

<sup>383</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, 369.

<sup>384</sup> Rudolf Schäfer többször is szót ejt az anekdota egyes változatainak pletykához közelálló voltáról. Arra is felhívja a figyelmet, hogy Heinz Grothe önálló műfajváltozatként tartja számon a pletykaanekdotát. (SCHÄFER, *I.m.*, 10, 18, 54.)

és a nőiesség fogalmának összekapcsolásával a *Baba* című, 1934-ben publikált tárcában is találkozhatunk: „Az én eszményképem az a nő, aki szerelmes leveleket vár, imádja a pletykát, szoknyáját feltúrva, fejét kendővel bekötve takarít, és dalolva rázza ki a porrongyot az ablakon.”<sup>385</sup> Ennél is határozottabban utal *Az egy asszony beszél* szövegében megjelenő újabb orális beszédmód-változat ösztönző forrására a *Pletyka* című elbeszélés. Ez a szöveg ugyan szintén nem szerepel a ciklusban, de mind az elbeszélői helyzet, mind a nyelvi fordulatok tekintetében közeli rokonságban áll annak darabjaival.

Azt a feltételezést, hogy a ciklust az Esti-narráció egyfajta női párhuzamaként értelmezhető, több megfontolás is indokolja. Az *Esti Kornél* első fejezete kapcsán korábban kitértem rá, hogy a címszereplő előadásmódja és az irodalommal szemben táplált fenntartásai között összefüggés áll fenn. Az elsődleges elbeszélő szóba hozza, hogy Esti lakásán nincs nyoma tollnak, papírnak, később Esti kijelenti: „Én már nem tudok írni.” Ennek a mondatnak a variációja a *Sárika* elbeszélőjének szövegében is megtalálható, s az itteni kontextus szintén felveti az irodalom és az oralitás viszonyának problémakörét:

Te, most megint eszembe jut egy történet. Miért nevetsz? Több históriám van, mint egy írónak. De nem tudok írni. Gondoltam, el kellene beszélmem egy írónak is. De az írók túlon túl kicifrázzák történeteiket, ezzel pedig elrontják.<sup>386</sup>

Mint látható, a szóbeli előadás imitációja ebben az esetben is összefonódik az „irodalommal” szemben táplált fenntartások hangoztatásával, bár a háziasszony elbeszélő nyilván kevésbé öntudatosan és elmélyülten beszél erről a kérdéstről, mint az író Esti.<sup>387</sup>

A két gyűjtemény között további párhuzamként említhető, hogy az *Egy asszony beszél* több darabja az *Esti Kornél*hoz hasonlóan két szölamra íródott. A *Verőfény*, a *Sárika* és a *Kínai kancsó* esetében az elbeszélő többször meglehetősen hosszasan idézi férje szavait, így ezekben a novellákban a férj idézett monológjai karakteres szölamot alkotnak. E kétszölamúság egyik funkciója változatlanul a két egymással szemben álló nézőpont együttes érvényben tartása.

<sup>385</sup> *Sötét bűjöska*, 287. A pletyka tipikus női beszédmódként történő felfogását nem érvényteleníti az sem, ha az olvasó él a gyanúperrel, hogy a szerző női „eszményképe” esetleg mégsem pontosan így fest.

<sup>386</sup> Itt és a továbbiakban az alábbi szövegkiadásra hivatkozom: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Elbeszélései*, Budapest, Magyar Helikon, 1965, i.h. 937.

<sup>387</sup> Az orális narráció mint az irodalommal szemben támasztott hagyományos elvárásrendszer megkérdőjelezése az *Esti Kornél* 6. fejezetében az unalom elkerülésének szándékával kapcsolódik össze. (Esti már az első fejezetében az irodalom unalmára panaszkodik: „Az a baj – panaszkodott –, hogy unom, kimondhatatlanul unom a betűket és a mondatokat. Az ember irkál-firkál, s végül azt látja, hogy mindig ugyanazok a szavak ismétlődnek.” (*Esti Kornél*, 27.) Ennek párhuzamként értékelhetők a *Kínai kancsó* hangsúlyozottan orális formákat preferáló elbeszélőjének felszólítás, majd kérdés formájában megfogalmazott, visszatérő metanarratív reflexiói: „Még valamit ígérj meg. Ha unod, azonnal szólj.” (*Egy asszony beszél*, 941.) „Mondd, nem unod még?” (*Uo.*, 945.) „De ha nem unod – igazán nem unod? –, még elbeszélék valamit.” (*Uo.*, 954.)



Különösen jól érzékelhető ez a *Kínai kancsó* szövegének azon szakaszában, amikor a női elbeszélő felidézi férjének a gazdag emberek és az Isten hasonlóságát fejtegető szavait, majd mindezt karattyolásnak minősítve a részvét és a szeretet keresztény etikája mellett foglal állást.<sup>388</sup> A két szólam egymás mellé helyezésének ugyanakkor ebben a ciklusban a korábbiaktól eltérő funkció is tulajdonítható. A férj az orális narráció férfi változatát képviseli, hogy ez előtt a háttér előtt még inkább kidomborodjon a női narráció sajátos jellege. Az említett novellák a szórakoztató, szellemes és játékosan provokatív beszédmódot a férfi szereplőre osztják, míg a női elbeszélő nyelvét (az elterjedt nemi sztereotípiához hasonlóan) elsősorban az érzelmi meghatározottság jellemzi.

A tüzetesebb vizsgálat ugyanakkor rávilágít arra, hogy a ciklus homodiegetikus elbeszélőjének narrációja ebből a szempontból nem tekinthető egységesnek. A férj szólama három szövegben egyáltalán nem jut szerephez, s ezek közül kettő esetében (*Ali*, *Juliska*) az elbeszélő szólama magába olvaszt olyan sajátosságokat is, amelyeket a többi elbeszélés a férj, a férfi szólama számára tartott fenn. Ebben a két novellában a szereplői narrátor beszédmódját érzékelhetően átjárja a játékos irónia, valamint a szójáték, a szellemesség is jelentős szerephez jut. Az *Ali* szövegében a játékos irónia érvényesülésének legnyilvánvalóbb jele az anya és a nagymama vetélkedésének elbeszélése során alkalmazott metaforika, amely a hadviselés területéről kölcsönzi a komikus hatású kifejezéseket:

Ekkor kezdődött az anya s a nagymama között az a mérkőzés, az az élethalálharc, mely évekig tartott, váltakozó hadiszereccével, de változatlan szívóssággal és fortéllyal, egyre elszántabban és kétségbeesettebben. [...] valamelyik küzdő fél egyszerre mást határozott, s más terepen kezdte a csatát.

De magát a hadjáratot tovább folytatták, törhetetlen konoksággal. Úgy küzdöttek, mint a hősök, és egyikük sem adta meg magát, egyikőjük sem alélt el, dőlt ki. Ármányos terveket szöttek, és ki-ki leste, figyelte, kémlelte a másikat, hogy megelőzze, túlgondolkozza, és végül földre teperje, könyörtelenül. Nem bírtak egymással.

Ali az első óráját hatéves korában kapta a nagymamától, Aladár napjára. Afféle olcsó zsebnikkelóra volt ez, ilyen fiúcskának való, félig-meddig játékszer. Alighogy megneszelte ezt az anya, karkötőórát vásárolt, négyszögletest, világító lappal, erre a nagymama svájci ezüstórával felelt, de az anya se maradt adós, ő

<sup>388</sup> A kétszólamúság a ciklusban nem minden esetben a férj és a feleség szólamának egymástól eltérő nézőpontja, értékrendje révén valósul meg. Az *Ali* című novella elején ugyanis a szereplői narrátor felidézi azt a névnapi uzsonnát, amelyen arról beszélgettek az asszonyok, hogy mit szeret bennük a férjük. A kialakult közös álláspont szerint: „Minden szeretet érdeken alapul”. (*Egy asszony beszél*, 961.) A homodiegetikus elbeszélő a szeretetet pusztán ellenszolgáltatásként értelmező nézetrel szemben fogalmazza meg a maga álláspontját, amely a páli szeretethimnusz variációja. Mivel az implicit szerző nézőpontjáról korántsem állítható, hogy egybe esik a narrátor értékrendjével, az elbeszélő vélekedését a szöveg nem pozicionálja kétséget kizáróan helyes álláspontként. Az *Ali* esetében ugyanúgy eldöntetlen a két szembenálló, egymást kizáró megközelítés viszonya, mint a ciklus első három darabja vagy az Esti-szövegek túlnyomó többsége esetében.

legközelebb valódi Omega órával adta vissza a kölcsönt. Úgy látszik, ezt a harcnevet tartották legmegfelelőbbnek, mert azután úgyszólván kizárólag órákkal üzengettek egymásnak: A családban ezeket az órákat dacóráknak nevezték.<sup>389</sup>

Az elbeszélői szólam ironikus hangoltsága ennél is látványosabb, amikor a túlzás alakzata révén olyan enyhén abszurdba hajló jelenetet ír le, amelyet a narrátor képzel maga elé: „Mondd, mit érezhetett most ez a szegény fiú, mikor a tizenhat zsebórájára pillantott, kirakosgatta őket maga elé, és fölhúzta mind a tizenhatot? Mit ketyegtek ezek a zsákmányok és a diadalmi jelvények?”<sup>390</sup>

A *Juliska* narrátori szólamában az irónia elsősorban a szellemesség és a nyelvi játékosság révén mutatkozik meg. Tehát éppen azoknak a retorikai eljárásoknak a segítségével, melyek a ciklus első darabjaiban a férj szólamát jellemezték, olyannyira, hogy a szereplői elbeszélő olykor arról számolt be, hogy nem is értette férje némelyik fejtegetését vagy szellemes paradoxonát. A ciklus utolsó darabjára tehát férfi és a női előbeszéd éles elválasztása nem jellemző. Miközben a szöveg a női nyelvhasználatot is imitálni igyekszik („Bocsásd meg, **édesem**, tegnap nem jöhettem el hozzád.”<sup>391</sup>; „**Angyal** ez a Juliska.”)<sup>392</sup>, olyan megoldásokkal is él, amelyeket a ciklus korábbi elbeszélései a férfi számára tartottak fenn. A pletykába vegyülő szellemesség intellektuális jelleget visz az elbeszélői szólamba, így az itteni női beszédmód felszámolja az érzelmi vs. értelmi viszonyulás nemi sztereotípiáját. Ez a szellemességben testet öltő irónia az oka annak, hogy kevésbé meggyőző Juliskát a tökéletes szeretet megtestesüléseként értelmezni. Az elbeszélő Juliskával szembeni fenntartásai egy helyen közvetlenül is megnyilvánulnak: „De azért ne gondold, hogy olyan ártatlan, mint amilyennek látszik.”<sup>393</sup> Miután ez a jelzés fölhívja a figyelmet az irónia lehetőségére, a következő bekezdésben meg is jelenik az első rosszmájú szellemesség: „Olyan gyorsan tud adni, mint más lopni.” A hasonlat felkínálja azt az olvasási lehetőséget, hogy Juliska adakozása valójában lopás, mivel önzésen alapszik: mindenki mást meg akar fosztani az ajándékozás örömétől. Ezt a perspektívát fejt ki a tárcák hanghordozására emlékeztető szellemes kommentár: „Ezt, édesem, nem lehetett zokon venni tőle. Bizonyára arra gondolt, hogy így csökkent az ő áldozata, hogy szeplő esett a jóságának remekművén, melyet oly szépen elgondolt és megvalósított, hogy más is belekontárkodott a munkájába, melyhez ő sokkal jobban ért. Juliska nem tud kapni, csak adni tud. És adni, adni akar örökké, míg van egy szkarabeusza és egy teknősbéka hajtűje. Nem

<sup>389</sup> *Uo.*, 964-965.

<sup>390</sup> *Uo.*, 965.

<sup>391</sup> *Uo.*, 967./

<sup>392</sup> *Uo.*, 968

<sup>393</sup> *Uo.*

ezüsttálat akar ő. Szeretetet akar.”<sup>394</sup> Az elbeszélés zárata szójátékkal kapcsolja össze az ironikus perspektívát: „Hallom, hogy itt is, ott is ismeretségeket keres. Nálunk szegényebbeket. Azokkal köt »érdekbarátságot.«”<sup>395</sup> Majd egy szellemes paradoxon következik: „Vele szemben még a milliomos is fizetéseképtelennek érzi magát.”<sup>396</sup> A narrátori szólamban megnyilatkozó ironia, mellyel szemben az implicit szerző nem látszik távolságot tartani, a gúnyrajz finoman ironikus műfaji variánsaként állítja elénk az elbeszélést.

Ha a női előszót imitáló beszédmodot az Esti-narráció női megfelelőjének tekintjük, egyben azt is feltételezzük, hogy megszületésében orientációs pontként szerephez jutott az anekdotizmus. Az *Egy asszony beszél* darabjai nem eredeztethetők olyan közvetlenül az anekdotikus hagyományból, mint a beékelt Esti-elbeszélések jelentős része. A pletykát imitáló modort nem is lenne indokolt egyértelműen az anekdotikus narráció kategóriájába sorolni, ugyanakkor szembeötlő, hogy az orális jelleg megteremtésében a legnagyobb szerep éppen azokra a hallgatóhoz forduló nyelvi formákra hárul, melyek az anekdotikus narráció Esti-féle változatát is jellemezték.

Természetesen az összehatás szempontjából az sem érdektelen, hogy elbeszélt történet mutat-e az anekdotikus történetképzésre utaló sajátosságokat. A modor és a cselekmény anekdotikus sajátosságai ugyanis kölcsönösen fölerősítik egymást. Az *Ali* című elbeszélés esetében például határozottan felmerül az anekdotikus történetformálás ihletése. Nem pusztán az önmagában vett cselekmény keltheti a befogadóban az anekdotizmus ihletésének képzetét, hanem az a tény is, hogy az elbeszélés egy Mikszáth-történet parafrázisaként fogható fel. A *Beszterce ostroma* mellékszála a „túszként” átadott Apolka történetét adja elő. Két nagybátyja, a két Trnovszky egymáson túllicitálva kényeztetik, nem azért, mert szeretik, hanem hogy egymást bosszantsák. Míg végül annak hírére, hogy az ifjabb Trnovszky beleszeretett a lányba, mindketten sorsára hagyják. Apolka történetét Mikszáth regényében olyan elbeszélő mondja el, aki férfi karakterjegyeket hordoz. Kosztolányinál egy hangsúlyozottan női elbeszélő adja elő egy fiatal fiú történetét, aki az anyja és nagyanyja közötti rivalizálásnak lesz hasonló módon áldozata, mint amott a fiatal lány a nagybácsiké. A két történet egymás tükörképe, amit a szereplők keresztnévének azonos kezdőbetűje is aláhúz. Kosztolányi novellája a magyar anekdotikus hagyomány legemblematikusabb szerzőjének egyik legismertebb regényét idézi meg. E kapcsolat befogadói tudatosulása minden bizonnyal felerősíti az olvasóban az elbeszélés anekdotikus jellegének érzetét. Mindez arra enged következtetni, hogy a korabeli bevett

---

<sup>394</sup> *Uo.*, 969.

<sup>395</sup> *Uo.*, 970.

<sup>396</sup> *Uo.*

irodalmi formák közül az *Ali* az anekdotikus hagyománnyal áll a legközvetlenebb kapcsolatban, ami alátámasztja azt az állítást, hogy az anekdotizmus inspiráló hatásával – bár kevésbé közvetlen és nyilvánvaló formában – az egész ciklus vonatkozásában számolnunk kell.

Kosztolányi *Esti Kornél* című művében a címszereplő beékkelt elbeszélései révén az anekdotikus narráció meghatározó szerepet kap a szöveg narratív struktúrájának kialakításában. Esti és az elsődleges narrátor szólama két eltérő elbeszélésmódot képvisel, ezek egymással rivalizáló, egymást ellenpontosító karaktere a viszonylagosság és a temporális érvényesség tapasztalatának színrevitelére hivatott. Az Esti-narráció az élszót imitáló oralitást az intézményesült irodalmi formák enyhén szubverzív megkérdőjelezéseként értelmezi. Kosztolányi ezzel Tersánszkyhoz és Cholnoky Viktorhoz hasonlóan a köztudatban az univerzális konszenzus műfajaként számon tartott anekdotizmusnak az irodalom bevett formáit és intézményesült eljárásait megkérdőjelező szerepet tulajdonít. Az *Esti Kornél*-ban megjelenő új típusú anekdotikus beszédmod az anekdotizmust a tárcairodalom egyes eljárásaival összekapcsolva az anekdotikus hagyomány kollektív jellegét az egyéni szellemesség jegyében értelmezi át. Ez a beszédmod megnövekedett intellektuális potenciáljának köszönhetően alkalmassá válik bölcséleti és esztétikai kérdések egyszerre komoly és önironikus, játékosan szellemes tárgyalására. Az anekdotikus elbeszélésmódnak ez a változása egyszerre intellektuális és szórakoztató, ezzel hatékonyan törli el a magas irodalom és a szórakoztató irodalom közötti határvonalat. Az így létrejött, több szinten olvasható elbeszélésmód ötvözi egymással a játékos könnyedséget és a hangsúlyozott irodalmi önreflexiót, ezért tartható számon az anekdotizmus legnagyobb hatású, posztmodern változatának közvetlen előzményeként. Esterházy Péter olyan jelentős művei, mint a *Termelésiregény*, a *Harmonia caelestis* vagy az *Esti* számos rokon vonást mutatnak az *Esti Kornél* narratív poétikájával.

## Familiaritás és feloldhatatlan magány

Márai Sándor *Féltékenyek* című regényéről született értelmezésében Lőrinczy Huba már évekkel ezelőtt felfigyelt a regény hangnemének kevert voltára.<sup>397</sup> A neves Márai-kutató az ünnepélyes emelkedettség és az ironia együttes érvényesülésében látta ennek az okát, melyet a narrátor kettős perspektívájára, a „garrenség” egyszerre áhítatos és ironikus megközelítése magyaráz. Az összetett, ambivalens nézőpont feltételezése megalapozottnak tekinthető, ahogy a pátosz és az ironia jelenléte is nehezen vitatható. Ugyanakkor kérdéses, hogy a komikus hangnem különböző változatai közül vajon csakugyan kizárólag az ironia jut-e jelentős szerephez a mű szövegében. Lőrinczy Huba álláspontjával szemben úgy vélem, hogy a humor legalább olyan fontos funkciót tölt be a regény hangnemének alkotóelemei között, mint az ironia. Anélkül, hogy figyelmen kívül hagynánk az elbeszélői szólamnak tulajdonítható nézőpont és a városi közvélemény között mutatkozó különbségeket, több vonatkozásban is kifejezett hasonlóság mutatkozik a városi polgárok és az elbeszélő Garrenekhez fűződő viszonyában. Így például az a leírás is rokon vonásokat mutat az elbeszélői nézőponttal, amely a Garreneket emlegető polgárok mosolyát jeleníti meg:

Mosolyogva emlékeztek meg a művészi hajlamú családról; ez a mosoly kissé fölényes volt, ahogy a másik családi titkaiba beavatott emberek tudnak mosolyogni egy kedves családtag különcségein; fölényes mosoly volt, s nem éppen szeretetlen.<sup>398</sup>

Az idézett mondatban a regény több kulcsfogalma is felbukkan. Az elbeszélő a fölény mellett a szeretetteljes elnézést jelöli meg e viszonyulás másik meghatározó vonásaként, azt a megbocsátó attitűdöt, amelyet hagyományosan a humoros hangnem egyik jellegzetességének szokás tekinteni. Másrészt a Garrenek és a polgárok viszonyának jellemzésére a narrátor a „család”, „családtag” szóképet alkalmazza, amely oly sokszor tér vissza a *Féltékenyek* és *Az idegenek* szövegének különböző szólamaiban: egyaránt használják a szereplők és az elbeszélő. A harmadik kulcsszó aligha nem a különtség. Ez a kifejezés írja le azt a családot, amely ugyan művész, de abban a meglehetősen sajátos formában, hogy nem alkot semmiféle, anyagban rögzített műalkotást. A *Féltékenyek* egyik lehangsúlyosabb, középpontba állított fejezetében

<sup>397</sup> LŐRINCZY Huba, *Búcsú egy kultúrától. Márai Sándor: A Garrenek műve*, Bár Szerkesztőség, Szombathely, 1998, 67.

<sup>398</sup> Itt és a következőkben az alábbi kiadásra hivatkozom: MÁRAI Sándor, *Féltékenyek*, Helikon Kiadó, Budapest, 2006, i.h. 132-133. A továbbiakban az oldalszámokat a főszövegben, zárójelben adom meg.

(a 16 közül ez a 9., azaz szöveg második felének tulajdonképpeni bevezetése), amely 'A legenda' címet kapta, többször is visszatér ez a minősítés.<sup>399</sup> Az iróniával vegyülő humor, a diegetikus világban érvényesülő familiáris viszonyok és a különc típusa az olvasó emlékezetébe idézheti a 19. századi anekdotikus elbeszélésmód hagyományát. (Éppen ezért aligha a mese műfaját evokálja 'A legenda'<sup>400</sup> című fejezet, mint ahogy azt Lőrinczy Huba véli említett tanulmányában.<sup>401</sup>)

### *A polgári életforma felbomlása és a különc anekdotikus típusa (Féltékenyek)*

Aligha arról van szó, hogy csupán a városlakók tekintenek anekdotikus alakokként a Garrenekre, miközben az elbeszélői szólam elhatárolódik ettől a minősítéstől, hiszen az elbeszélésmód maga is az anekdotikus narrációra jellemző vonásokat mutat. A Garrenek mégoly különös művész volta kapcsán csupán az idegenek, a kívülállók mutatkoznak értetlennek:

A Garren családnak az volt a híre, hogy művészcsalád. A városban, a környéken, a tartományban olyan vidékeken, ahol rokonok és ismerősök éltek, elsodálkoztak volna, ha egyszer valaki – például egy szörszálhasogatói idegen – megkérdi, miért és miben „művészek” a Garren család tagjai. E kérdést az érdekeltek valószínűleg megrendült csodálkozással hallgatják. Mint valamilyen megállapodás, amely oly közismert és általános, hogy csak túlzók és fontoskodók vitathatják igazát, mint valamilyen hatóságilag nyilvántartott és jóváhagyott, már a régi időkben kihirdetett egyezés, úgy élt a város lakóinak tudatában, hogy a Garrenek művészek. (131.)

Az idézett részlet azzal, hogy felveti azt a korántsem jogosulatlan kérdést, miben is művészek a Garrenek, nyilvánvalóan ironikus mozzanatot visz a szövegbe, amit a „szörszálhasogató” jelző és a fontoskodók említése még inkább aláhúz, hiszen egy joggal felmerülő kérdést nevez

<sup>399</sup> Vö.: „Ó, a Garrenek!» – mondták néha a városban, mikor szó került különbségekről, például arról, hogy a templom egyik tornya háromszáz éves, de a másik tornyot elfelejtették befejezni [...]» (MÁRAI, *I.m.*, 132.) Vagy: „A város cinkosi becsvággal rejtegette a Garrenek különbségeit.» (Uo., 137.)

<sup>400</sup> A legenda „műfajmegjelöléssel” kapcsolatban érdemes rámutatni, hogy ennek jelentése a regény szóhasználatában korántsem összeegyeztethetetlen az anekdota fogalmával. Egy alkalommal, amikor a családtagok egy-egy rövid utalással (pl. „Fecskendő! Emlékszel?”) idéznek fel egy-egy nevezetes történetet, amelyre általános, kitörő nevetés a válasz, az elbeszélő arról tudósít, hogy Erzsébet is velük nevet, „aki pedig kissé kívül állott a családi mondanakörön”. (Uo., 187-188.) A beavatottaknak szóló nevezetes történet, amelyet általános derűltség fogad, a családi anekdoták felidézéseként állítja elének a jelenetet. Ennek a családi anekdotakincsnek a szinonimájaként az idézett szöveghely a „mondakör” kifejezést használja, a monda és a legenda pedig gyakran rokon értelmű szavakként helyettesítik egymást a köznyelvben. A legenda szó maga is ilyen köznyelvi értelemben fordul elő a regény szövegében, használata nyilvánvalóan nem felel meg a tudományos műfaji terminusnak.

<sup>401</sup> Vö. LŐRINCZY, *I.m.*, 55, 60, 63, 71.

a narrátor akadékoskodónak. Az elbeszélés mégsem érvényteleníti a városi legendát, hiszen a fejezet több szöveghelye is meghatározza e sajátos művészlét tartalmát:

A város önként adózott a Garreneknek, mert mélyen, a szobákban, a műhelyekben és az emberekben élt egy vágy, amelyet senki nem mert elgondolni s nevén szólítani, csak éppen ők, a Garrenek, a művészek. Ezért művészek! – gondolták büszkén a polgárok. (138.)

A citált részlet a polgároknak tulajdonítja ezt a művész-definíciót, amely a szó metaforikus kiterjesztésén alapul: a művészt az idézett szöveghely olyan deviáns figuraként értelmezi, aki életvitelével alakot ad a normakövető, szabályos életet élő polgárok titkos vágyainak. (A regény másutt is él a 'művész' szó jelentésnek ilyen metaforikus kiterjesztésével, így válik a művész például az alkotó ember szinonimájává.)<sup>402</sup> Alaposabban szemügyre véve az idézetet szembe tűnhet, hogy a polgároknak tulajdonított perspektíva szólamok határán helyezkedik el. Ha senki nem meri még csak elgondolni sem ezeket a bizonyos vágyakat, igencsak kétséges, hogy ez a pontosan megfogalmazott és rejtett összefüggéseket megvilágító belátás maguktól a polgároktól származna. Az elbeszélői szólam tehát belevegyül az indoklásba, így a részletet záró mondat ellenére – amely mintegy egyenes idézetként vagy legalábbis átélt beszédként igyekszik pozicionálni ezt a véleményt – érzékelhető a narrátori értelmezés egyetértő tendenciája. Ezen a ponton tehát elmosódik a város és a narrátor nézőpontjának határa, ami arra figyelmeztet, hogy nem meggyőző olvasási javaslat a Garrenek művész voltát olyan állításként kezelni, melyet az elbeszélői szólam kétségbe von. A szöveghely egy későbbi variációja már meg sem kísérli, hogy idézetként vagy átélt beszédként állítsa be a fenti magyarázatot:

Idegenek ezt talán nem értették. De a városiak értették. Úgy értették, ahogy az ember titokban érti azt, ami benne elhallgatott vágy és elsorvadt, illedelmessé szelídült akarat. Mindaz, miről a városban csak álmodni mertek, a Garrenekben még élt, nyugtalanított és cselekedetekben is jelentkezett, mint eleven és ható akarat. (144.)

A Garrenek és a város viszonyának leírása a narrátor szólamában, az erre a szólamra jellemző absztrakciós szinten valósul meg. Nincs jele annak, hogy e magyarázat érvényességét valamilyen ironikus gesztus kétségbe vonná. Az „ahogy az ember” szófordulat az általános alany révén mintegy általános érvényre emeli azt a lélektani magyarázatot, amely a Garrenek művész mivoltára vonatkozó városi közvélekedés alapját képezi. A narrátor szólama tehát helytálló állításként kezeli azt a két mögöttes előfeltevést, melynek értelmében mindenkiben

<sup>402</sup> Vö. Az *idegenek*, Budapest, Helikon Kiadó, 2006, 186, 121, 229-230.

élnék rejtett vágyak, s ezeket valakinek ki kell mondania, vagy ki kell élnie helyettünk. Ez a szerepkör teszi komolyan vehetővé a Garrennek művész voltát 'A legenda' című fejezetben. A Garrennek ugyan külön művészek, de kétségtelenül művészek valamilyen sajátos értelemben. E szerepkört egyszerre érinti elismerés és komikum, ahogy a külön megjelenítése kapcsán ez a kettőség Mikszáth műveiben is tapasztalható. Ha a Garrennek művész voltát kétségbe vonnánk, olvasatunkat az implicit szerző nézőpontjával szembe helyezkedve alakítanánk ki. A Garrennek művész voltát megerősítő elbeszélői perspektíva egyik határozott jele a kételkedő, hitetlenkedő attitűd idegeneknek tulajdonítása. Az idegen kategóriája a regény kulcsfogalmai közé tartozik. Erre utal többek között az is, hogy az eredetileg a regény második részeként közreadott, utóbb *A Garrennek műve* ciklusban már önálló műként megjelentetett kötetnek<sup>403</sup> a végső változatban a szerző az *idegen* szót címébe emelte. Az *idegenek* szövegének ismeretében megállapítható, hogy ez a fogalom sűríti magába mindazt, ami értetlenül és ellenségesen viszonyul ahhoz a kultúrához, amelynek Márai számos műve emléket állítani igyekszik. A Garrennek művész voltát határozottan tagadó álláspont az idegenek nézőpontja,<sup>404</sup> így az implicit szerző aligha azonosulhat ezzel a közelítésmóddal. Másrészt a különböző szólamokban rendre feltűnik az apa, illetve a Garrennek művészként való értékelése. Így tekint a családra az apa, aki maga is tisztában van különös helyzetükkel: „megnyugodva érezte, hogy Péter művész – természetesen külön műfaj nélkül, mint a Garrennek általában, de mégis igazi művész”.<sup>405</sup> Saját önértelmezésében szintén erőteljes hangsúly esik művész mivoltára, ezt bizonyítja, hogy a várost elfoglaló katonai parancsnok kérdésére („Ön kicsoda?”), így válaszol: „Művész és

<sup>403</sup> A *Féltékenyek* és *Az idegenek* viszonyát Lőrinczy Hubához hasonlóan fogom fel (Vö. LŐRINCZY, *I.m.*, 75.), lényegesen szorosabb kapcsolatot tételezek fel közöttük, mint a ciklus bármely két darabja között: egyetlen regény két részeként, illetve két kötetként értelmezem őket.

<sup>404</sup> Már 'A legenda' című fejezet szövege is többször az idegenek látószögéhez köti a Garrennek művész voltát hitetlenkedve vitató álláspontot. (Vö. *Féltékenyek*, 131, 135, 137, 143.) Ugyanakkor a regénynek ezen a pontján még nem dönthető el, hogy a Garrennek külön művész volta tekintetében mire esik a nagyobb nyomtaték, a jelzőre vagy jelzett szóra: Garren Gábor külön némi művészi hajlammal, vagy inkább igazi művész, akinek különös sajátossága, hogy nem valamely művészeti ágban alkot? A regény szövegében előre haladva egyre nagyobb hangsúly esik a Garrennek művész mivoltára – miközben a különbség humoros vetülete sem merül feledésbe –, s ezzel párhuzamosan egyre negatívabb árnyalatot kap az idegen fogalma. A folytatás, *Az idegenek* (különösen annak utolsó előtti, a temetést elbeszélő fejezete) nagyon határozottan és meglehetősen indulattal érvényteleníti az idegenek hitetlenkedő álláspontját: „Az apának nem volt semmiféle hivatalos rangja – még csak városi tanácsos sem volt –, soha nem hallottak különösebb cselekedeteiről, s mindaz, amit fél füllel neszeltek, hogy »könyvkereskedő« volt, de mellékesen »művész« is volt, s valamilyen művet hagyott a városra, s mindaz, ami a püspök beszédében célzás volt és dicséret, oly kevésbé lehetett érthető számukra, hogy rosszalló fejcsoválással, halkán vitatni kezdték egymás között, megilleti-e e félhivatalos gyásztisztesség e halottat, találgatták, mi az ármány és a titok e temetésben, s gyáva, ellenséges pillantásokkal méregették az őslakosokat, mintha e jeltelen, címet és rangot soha nem viselt ember temetése ürügy lenne valamilyen nehezen bizonyítható, de rosszindulatú összeesküvésre.” (*Az idegenek*, 240-241.)

<sup>405</sup> *Uo.*, 187.



polgár.”<sup>406</sup> Tamás, akinek kalandor hajlama a művész nyugtalanságának kissé félresiklott formája, ugyancsak ebben a szellemben beszél az apáról Péternek: „Ő igazán nagy művész volt, tudod jól.”<sup>407</sup> Péter is hasonlóan látja az apa személyét.<sup>408</sup> Nagy ellenfelét, a felvilágosodás és Rousseau elkötelezett hívét a város püspöke több alkalommal ugyancsak művésznek nevezi.<sup>409</sup> A temetésen elmondott emelkedett hangú beszédében Garren Gábor művészetének különös voltáról is megemlékezik:

Mind ismertük őt és sejtettük művét is, melyet alázatosan alkotott, oly alázatosan, hogy nem maradt nyoma sem kőben, sem vásznon, sem írott szavakban. Művész volt, oly szerény és nemes, hogy már nem is akarta megrögzíteni művét. [...] Mert sokan vannak, kiket Isten megajándékoz és emléket hagynak a világnak, épületet és nagy gondolatokat. És vannak mások, akik csak kegyelemben élnek, szerényen és jeltelenül, s névtelenek maradnak, s mégis alkotnak valamit, ami él a világban, s az alkotásnak aránya van és erkölce, az idő nem tudja megsemmisíteni. Ilyen alkotó volt az ember, aki itt pihen előttünk, e templomban, melyet ősei segítettek építeni, e városban, ahol született, melyet megtöltött művészi tartalommal, s ahol most nyugovóra tér.<sup>410</sup>

A szereplői szólamok mellett az elbeszélői narrációban is feltűnik a művész minősítés. A bál után az idegenekre váró Garren Gábort így jellemzi az elbeszélő: „Most csakugyan művész volt – már nem érzett, csak figyelt.”<sup>411</sup> Vagy egy másik szöveghelyen: „az apa, aki mindig derűs volt, mint minden igazán előkelő ember, aki mellékesen művész is, az apa nem beszélt többé a műről.”<sup>412</sup> Annak, hogy a narrátor viszonylag ritkán nevezi művésznek Garren Gábort, aligha az a magyarázata, hogy tagadná művész mivoltát. A regény narratív szerkezetének sajátossága, hogy gyakran hosszú szakaszokon át a szereplők belső beszéde kerül előtérbe, melyet a narrátor egyenes idézet, átélt beszéd vagy összefoglalás formájában közvetít.

<sup>406</sup> *Uo.*, 41. Néhány oldallal korábban a narrátor így közvetíti az apa gondolatait: „E pillanatban kissé alkotónak érezte magát — apának és művésznek, aki mindent odaadott a művének, s nem segíthet már rajta.” (*Uo.*, 34.)

<sup>407</sup> *Uo.*, 194.

<sup>408</sup> „Nőies volt?... Péter később, az élet egy távoli szakaszában, vitatkozott néha az apa utolsó nemi jellegéről Tamással, s úgy emlékezett, inkább nagy művészre hasonlított a beteg ezekben a hetekben; művészre, aki műve és élete végén, kimerülten feladja a földi magatartást, mint ősnemző, aki egyszerre volt apa és anya, s most hogy művét befejezte, közömbös számára a földi szerepkör, s visszavonul az élesen és gyakorlatian elhatárolt nemi különbségek mezsgyéiről. Az emlék megmutatta, hogy az apa talán soha nem volt olyan föltétlenül művész, mint e hetekben, mikor kezdődött és tartott az a valami, amit az orvosok és egyes családtagok makacson betegségnek neveztek, s ami később Péter számára úgy derengett, mint a pillanat a művész életében, mikor elkészül a mű, s már nincs is más dolga az alkotónak, mint fáradt, könnyű és mégis biztos kézzel megejteni a művön az utolsó simításokat.” (*Uo.*, 179-180.) Az implicit szerző Péteréhez hasonló álláspontját valószínűsíti, hogy a fejezet, amely az idézett szakaszt tartalmazza, a 'Simítások' címet kapta.

<sup>409</sup> „Te művész vagy, talán tudod az igazat.” (*Uo.*, 64.) „Most végre megértette a bált [a püspök], s azt is, miért hiszik a városban, hogy Garren Gábor művész. A püspök, negyven éven át azt hitte, Garren Gábor áruroló és forradalmár. Mégis művész, gondolta könnyű borzongással. Szeretné megóvni a világot, a formákat.” (*Uo.*, 69.)

<sup>410</sup> *Az idegenek*, 230.

<sup>411</sup> *Uo.*, 34.

<sup>412</sup> *Uo.*, 180.

Márai alkotói módszerére nem jellemző a szólamok polifóniája, illetve az egymással rivalizáló, alternatív szereplői nézőpontok alkalmazása. A narrátor az elbeszélői omnipotencia jegyében sokkal inkább saját szólamának modulációiként kezeli a szereplői szólamokat. A szatirikusan ábrázolt figuráktól eltekintve a szerző többé-kevésbé átbeszél alakjain. A narratori szólam és a szereplők beszéde szinte egyazon álláspont variációiként értelmezhetők. A Garrenek – legalábbis Albert és a még kialakulatlan Edgár kivételével – az implicit szerző nézőpontjából tekintve külön művészek, akárcsak a város polgárai szerint.

Az elbeszélői perspektíva és a város polgárainak szemléletmódja mégsem azonosítható egymással. Előbbi elsősorban abban látszik különbözni az utóbbtól, hogy kezdettől fogva érzékeli a Garrenek által megtestesített életmód letűnőben lévő voltát, anakronisztikus jellegét, míg ezzel a ténnyel a városlakók csak Garren Gábor temetésén, a regény második részének utolsó előtti fejezetében látszanak szembesülni. A regény első részében, s különösen 'A legenda' című fejezetben még szinte a védőszentekre emlékeztető, bár erősen profanizált szerepkört tulajdonítanak nekik: amíg Garrenek a városban élnek, addig bizonyosan érvényesülni fog a polgári értékrend, művész létük pedig továbbra is megtestesíti a polgárok kimondatlan vágyait. A polgárok nézőpontja nem érzékeli sem e kettős funkció belső feszültségeit, sem egyre inkább megmutatkozó zavarait, a szerep időszerűtlenné válását, lassú ellehetetlenülését. Elsősorban a művész-polgár életforma jövőjére vonatkozó elbeszélői tudásra, a felbomlás anticipálásra vezethető vissza a polgárok nézőpontjának a narrátor szólamára jellemző ironizálása. A polgárok attól a családtól várják értékrendjük megóvását, amely maga is felbomlóban van, amely önmaga számára sem képes fenntartani ezt az érték- és szokásrendet. Az általa képviselt életmód elsorvadásra ítélt volta jelenik meg Garren Gábor betegségében és a családi viszonyok előre vetített meglazulásában, felbomlásában.

A város közösségének tagjai fenntartások nélkül osztják a Garrennek művész voltára vonatkozó meggyőződést, míg az idegenek számára érthetetlen ez a meggyőződés. Aligha kétséges, hogy az elbeszélői pozíció e két álláspont közül a városlakókéhoz áll közelebb, ugyanakkor a narrátor nem osztja a polgárok feltétlen, kétely nélküli hitét sem. Jelzi bizonyos mértékű távolságtartását a közvéleménytől, így szólamát sem a közösségben feloldódó hangként pozicionálja. Az elbeszélő e közös értékrendtől bizonyos távolságot tartva a közösség peremén helyezkedik el, pozícióját az azonosulásnak és az elkülönülésnek az a kettős magatartása jellemzi, amely az *Egy polgár vallomásai* narrátorának szemléletmódját is meghatározta. Ennek a távolságtartásnak a megnyilvánulása a korábban már említett ironia: a polgárokkal ellentétben az elbeszélő nem rökönnyödik meg az „szörszálhasogató” kérdésen („miért és miben »művészek« a Garren család tagjai”), érti a külső nézőpontot, tisztában van a

kérdés jogos voltával. A két megközelítés mérlegelése után azonban fenntartásai ellenére a polgárok szemléletmódjával vállal közösséget, jóllehet soha nem adja fel különállását. Művész- és polgárlét viszonyában Márai műveiben – Thomas Mannhoz hasonlóan – nem létezik harmonikus fázis. Az apa, aki a polgári szokásrend terén a legjelentősebb művet hozta létre, művészet nélküli művész. A művészhajlamú fiúk kezén pedig lassan széthullik az apai örökség: amikor az anyagban testet öltő műalkotás elérhető közelségbe kerül, felbomlik az az értékrend, amely létre hívta művészi érzékenységüket. Valami mindkét létformából hiányzik, s ez a csonkaság mindkét esetben teret nyit az ironikus távolságtartás számára.

Az anekdotikus narráció 19. századi magyar változatának egyik jellegzetes vonása a megjelenített világban belül érvényesülő familiáris jelleg. Az anekdotikusságnak a különös művészlét színre vitele mellett a másik hangsúlyos funkciója a *Féltékenyek* szövegében a „garrenség” sajátos közösségi vonatkozásainak megjelenítése. A regény a személyesség, az ismerősség és a család fogalma segítségével írja le a létezésnek azt a léptékét és azokat a kereteit, amelyek között valódi kultúra születhet. Az életnek ezen a körén túl a regény nézőpontjából tekintve az idegenség található. A szöveg retorikája szembeállítja egymással az idegent és az ismerőst, a kisvilágot és a végtelent. Péter karnakbeli kapcsolatainak és hazaindulásának terjedelmes bemutatása ennek a kontrasztnak a felrajzolását szolgálja. A legidősebb Garren-fiúnak Karnakban is hiányzik a személyesség, ennek pótlékát jelenti számára La,

aki át tudta adni Péternek az örömet és a fájdalmat, aki az élet közönyös anyagából valamilyen személyes oldatot tudott kotyvasztani; máskülönben minden olyan ismeretlen és ízetlen volt Péter számára, mint a konzervek vagy a képek a moziban, vagy a hírek az újságokban, melyeknek olvastára az ember sajnálja az elpusztult japánokat, s aztán továbblapoz és tejszínt kér a teához. (19.)

Amikor a repülőgépen hazafelé tart, felöltik benne, hogy „[a]z apa tudott valami személyeset és biztosat a világról, amit a többiek nem tudtak.” (122.) Tamás, a másik művészhajlamú Garren-fiú a régi várost felidézve úgy érzi, hogy a múlt eseményein túl a város valósága „még valami személyes” is.<sup>413</sup> A személyességre helyezett hangsúlyból következik a kisvilág, a család, a város közösségének felértékelődése. Ennek a kisvilágnak a központi alakja Garren Gábor,<sup>414</sup> aki formát és értelmet ad a város életének. A kisvilággal szemben a formátlan, jellegtelen és értelem nélküli végtelen áll,<sup>415</sup> amelyet Emmanuel alakja testesít meg. A

<sup>413</sup> Az *idegenek*, 83.

<sup>414</sup> „A kisvilágban élt, a legszűkebb körben; de köze maradt a nagy, az igazi világhoz.” (*Féltékenyek*, 122.)

<sup>415</sup> Péter hazafelé tartva így értelmezi utazását: „A végtelennek nincs semmi értelme. A mi utunknak mindig csak egyféle célja lehet: a föld, a család.” (*Uo.*, 125.)

nagyvállalkozó, akit a regény szatirikus gúnnyal jelenít meg, a végtelent akarja, az egész világ birtoklására törekszik, miközben minden formátlanná válik körülötte. Ezt a totalitás iránti vágyat jelzi neve is, amely egyfajta hitetlen és önző „megváltóként” állítja be alakját,<sup>416</sup> egy új, torz „vallás” főpapjaként, aki egyben tárgya is a saját maga által celebrált kultusznak. A valódi tartalom nélküli birtoklásnak, az önzésnek ez a magánya áll szemben az élő közösségként megjelenített családdal és várossal. Ezek a közösségek ugyan korántsem hiba nélkül valók, sok gyengeség, önzés, gyávaság is munkál bennük, mégis valódi kapcsolatokra épülnek, élhető, személyre szabott, ismerős világot alkotnak. A regénytől ugyanakkor távol áll a kis közösségek eszményítése, ami elsősorban a komikus hangnemváltozatok intenzív jelenlétének köszönhető.

A család jelentőségét a regény szerkezete is kiemeli. A *Féltékenyek* szövegének legnagyobb hányadát a családtagok bemutatása, illetve a róluk adott jellemképek teszik ki. Péter hazatéréséig az ő alakja áll az elbeszélés középpontjában, majd 'A leltár' című fejezettel Tamásra irányul a figyelem, aki a következő négy fejezetben áll az előtérben. Tamás jellemképébe ékelődik be Albert bemutatása ('Az áruló'), melynek apropóját Tamás róla alkotott lesújtó ítélete („Albert egészséges”) adja. Ezután Anna következik az apai örökség tovább vivőinek sorában, elbeszélői jellemzése belső beszédének idézésével, illetve tartami összefoglalásával kapcsolódik össze. Anna gondolatainak közvetítése során idéződik fel Albert feleségének, Mártának az alakja, mintegy 'Az áruló' című fejezet folytatásaként, majd 'A két kezdő' cím alatt – továbbra is dominánsan Anna nézőpontját érvényesítve – a legfiatalabb testvér, Edgár és várandós felesége, Judit portréja következik. Végül az utolsó fejezetben Sebestyén, a segéd és rokon arcképének megrajzolása kerül sorra.

A most bemutatott nagy retardációt követően *Az idegenek* az apa alakját állítja előtérbe. Nemcsak az első négy fejezet, de 'A kórkép' és a 'Simítások' című, valamint a két zárófejezet is róla és művéről szól. Míg a *Féltékenyek*nek az apa úgy vált főszereplőjévé, hogy a regény alig vállalkozott alakjának megjelenítésére, *Az idegenek* szövegében már olyan főhősnek mutatkozik, aki a megjelenítés elsődleges tárgya, akit immár nem csupán a szereplői kapcsolatrendszerben betöltött pozíciója, illetve a többi szereplő rá vonatkozó kijelentései és gondolatai tesznek központi alakká. Figurájának folyamatos előtérben tartása csupán néhány fejezet erejéig függesztődik fel: az ötödik fejezet Tamást ('Tamás kutatni kezd'), a hatodik Pétert ('Hírek Karnakból'), a hetedik kettejük mellett Ábelt ('A varázslat') állítja középpontba, míg a nyolcadik az apa orvosairól adott ironikus-humoros jellemképekkel tér vissza a haldoklóhoz. Az 11-12. fejezet az apa halálára várakozó családtagokat állítja a regény az

<sup>416</sup> A regény bibliai vonatkozásairól lásd. RÓNAY László, *Márai Sándor*, Budapest, Magvető Kiadó, 1990, 209-212.

elbeszélés előterébe, míg a záró két fejezetben ismét közvetlenül az apa alakjára irányul a figyelem.

Az *idegenek* másik „főszereplőjének” a család mellett a várost tekinthetjük, nemcsak a megszállását elbeszélő nyitó fejezetek miatt, hanem azért is, mert az elbeszélés folyamatosan napirenden tartja az apa és a város kapcsolatának kérdéskörét. Másrészt a családtagokon kívül többnyire olyan regényalakok lépnek színre (János püspök, Ábel, Lacta), akiket társadalmi szerepük és/vagy önértelmezésük a város (egykori) szellemiségének megtestesítőiként állít az olvasó elé. A várost a regény bizonyos értelemben a család tágabb köréként értelmezi. Arról a sajátos közösségi funkcióról van szó, amelyet a város polgárai a Garreneknek tulajdonítanak, s amelynek a Garrenek is tudatában vannak. Mint azt korábban láttuk, az egymásra utaltság, az azonos közösséghez tartozás kifejezésére maga a regényszöveg is használja a város metaforájaként a család trópusát. Nem csupán arra ’A legenda’ című fejezetből korábban már idézett szöveghelyre gondolhatunk, amely a városlakók Garrenek említését kísérő mosolyát hasonlította a családtagokéhoz. A hasonlatnál szorosabb megfeleltetés, a két fogalmat azonosító metafora is olvasható a regény szövegében:

Anna tudta, hogy az apa még három hónap előtt is elment minden szerdán és szombaton délután ötkor a kikötő mellett egy szállodába, s két óra hosszat időzött egy lehúzott redőnyű első emeleti szobában egy ragyás, fiatal nyomdászleánnyal; s e találkák után különösen fennkölt és jóságos hangulatban tért haza, s mindig hozott valamilyen apró ajándékot Erzsébet asszonynak és Annának, cukrozott gesztenyét vagy egy külföldi divatlapot.

Anna mindezt tudta és még sok mindent; ahogy a családról tudott szervi sajátosságokat, bütyköket, ahogy ismerte a családtagok belső elválasztó mirigyének működését és szerkezetét, ahogy tudta, hol, melyik fiókban őrizi Albert a fecskendőt, mellyel, két esztendővel az érettségi előtt szerzett, gáláns ifjúkori betegségét kezelte, s ahogy tudott a halottakról is, tudott arról, hogy a városi szegényházban él egy öregasszony, aki valamikor trafikosnő és Garren Tamás, a nagyapa szeretője volt, s ahogy megőrizte egy álom emlékét, melyet Krisztina álmodott huszonöt év előtt, s főkák és huszárőrnagy is előfordultak ebben az álomban: így tudott Anna a másik családról, a városról is [...] (221-222.)

Az ironikus és humoros felhangokat sem nélkülöző szakasz Annát a családi intimitások ismerőjeként állítja be. A családi titkok felsorolása az idézet második mondatában új funkciót kap: Anna városhoz fűződő viszonyának természetét szemlélteti. Amilyen intim tudással rendelkezik a családtagok titkairól, olyan intim ismeretek, olyan bensőséges kapcsolat fűzi a városhoz is. A „másik család” kifejezés az elbeszélő szólamának fordulata, bár elképzelhető olyan olvasat is, amelynek értelmében ez a szókapcsolat a belső fokalizáció révén a Anna nézőpontját idézi meg. Azonban még ha így értenénk is a citált részletet, akkor sem lenne okunk

rá, hogy a „másik család” szintagmában testet öltő szemléletmódot határozottan leválasszuk az elbeszélő nézőpontjáról. Mivel nincs jele a narrátor elhatárolódásának, a szereplői nézőpont megidézését feltételező olvasat ugyancsak a szereplői és az elbeszélői szólam szemléletmódjának hasonló voltára enged következtetni. (Ezt valószínűsíti a szereplői szólamok határait átjáró elbeszélői onnipotencia is, amelyről korábban már szó esett.) Egy másik szöveghelyen, ahol az Annát gyóntató János püspököt mutatja be az elbeszélő, még kevésbé kétséges a „család” metafora elbeszélői szólamhoz tartozása:

Minden halálban volt valamilyen nyers, kifejezhetetlen testiség, melytől Anna lelke elborzadt. De ezt nem gyónhatta meg János püspöknek, a Garrenak gyóntatójának, aki minden pénteken délután négy és hat között beült a sötét fából faragott gyóntatószékbe, sárcipős lábai alá kis bársonyszámolyt helyezett, mert fázékony volt és könnyen meghűlt a templom kövei között, s órákon át hallgatta a város úrnőit és a cselédekét, mindenkit, aki a város lelki családjához tartozott. (14.)

Az idézet első mondata még Anna érzelmeiről tudósít. Ezt követően azonban nézőpontváltás következik a szövegben, a szereplő perspektíváját az elbeszélő külső nézőpontja váltja fel. A püspöknek nem azt a képét látjuk, amely Anna tekintete nyomán képződik meg, hiszen nincs jele a bűnbánó hívő megilletődöttségének, a bűnös és az isteni megbocsátásért közbenjáró főpap hierarchikus viszonyának. Tárgyszerű információk követik egymást, közöttük olyanok is, amelyekről Annának nem feltétlenül lehet tudomása (a kis bársonyszámoly, a pap fázékonyága). Az órákon át tartó gyóntatás említése is inkább a külső megfigyelő nézőpontjához köthető, hiszen a gyónást végző hívő perspektívája csak azt az időszakot fogja át, amelyet ő maga töltött a templomban. Ami távoztása után történik, már nem az ő saját tapasztalata, személyes időélménye, hanem külső információ. Az idézet második mondatában tehát nemcsak a narrátor beszél, hanem ő is lát. Tudása meghaladja a szereplőét, a belső nézőpont zéró fokalizációra vált. A „város lelki családjá” kifejezést tehát ebben az esetben a narrátor nem idézetként kölcsönzi valamelyik szereplő szólamából, hanem saját nyelvének elemeként használja. A család metafora az elbeszélői és a szereplői szólamok közös elemének mutatkozik. Az utóbbiak is többször használják, Az *idegenek* szövegében például a püspök belső beszédének összefoglalásakor jelenik meg a narrátor szólamában a „család” metafora.<sup>417</sup>

<sup>417</sup> „S a püspök tudta és a város őslakói érezték, hogy ezt a »hitet«, amely nemcsak vallásos hit volt, hanem kevertebb, szemérmesebb, kissé pogányabb, de éppen olyan áhítatos hit, mint amilyen az őskeresztények hite lehetett, ezt a másik, világi hitet, melynek szolgálatára némán és ünnepségek nélkül felesküdt a város, nem bántatják az idegenek. Mi volt ez a hit? Ez a titok? Ez a »még« és »más«? A püspök kiállt az erkélyre és lenézett a városra, minden este lebámult a térre és a völgybe, s beszívta a tenger szagát. Emberek, akik egy belső, családi törvény képlete szerint évszázadokon át élnek együtt, ebédelnek és halnak a közös szobákban, emberek és a keret, amelyben élnek, lassan kitermelnek egy hitet, melyet idegenek nem sérthetnek meg. Igen, ők maguk sem sérthetik meg. A püspök bólintott s visszament a szobába, mint aki látott és ítélte.” (Az *idegenek*, 80-81.) A citált részletben

Ugyancsak a püspök gyászbeszédében fordul elő a család–város azonosítás variációjaként értelmezhető „rokon” metafora, amely Garren Gábor és a város közösségének viszonyát hivatott érzékeltetni: „Rokonunk volt, egy világban, mely mindegyre idegenebb, néha már felismerhetetlenül idegen.”<sup>418</sup> A „rokon” metafora már *A féltékenyek* szövegében is megjelent Sebestyén, a „segéd és rokon” jellemzése során, akinek a családhoz fűződő vérségi kapcsolatát a narráció erősen elbizonytalanítja: „Ő is »abból az anyagból« volt; rokon, akit nem illet feltüntetni a családfa ágazatain, mert csak távoli rokon, női ágon; de egy csöpp garrenség áthatotta Sebestyént is, az a csöpp valami, amit nem lehetett megtagadni tőle; nem vér, talán csak emlék, a rokonság emlékének közössége.” (253.) A „család” metafora tehát egyaránt előfordul a szereplők és az elbeszélő szövegében, ami arra utal, hogy a narrátor osztozik a közösségnek abban a meggyőződésében, mely szerint a város a közös együttélésnek olyan személyes formája, amely a családhoz teszi hasonlóvá.

A város és a Garrennek összetartozás-tudatának tartalmára nem szükséges részletesen kitérni, hiszen ez a regény recepciójának egyik legrészletesebben kidolgozott kérdésköre.<sup>419</sup> Garren Gábor személye a műveltség, a kulturált érintkezés, a polgári életforma megszemélyesítője a város lakóinak szemében, másfelől ez az életmód csak egy közösségben valósítható meg, azaz Garrennek lenni csak a város közegében lehetséges. Miután fentebb részletesen szó esett a város és a Garrennek szinte családinak nevezhető közösségről, amely majdhogynem minden tettüket társadalmi eseménnyé teszi a polgárok szemében – legyen az Garren Péter balul sikerül első randevúja egy színésznővel vagy az idősödő apa szokatlan éjszakai mulatozásai laza erkölcsű második feleségével, Lucyvel –, szükségesnek látszik arra is kitérni, mennyiben tér el ez a familiaritás, mint a 19. századi anekdotikus epika családiasságától. Az egyik szembeötlő különbség, hogy hiányzik belőle a közvetlenség és a bensőségesség. A Garrennek alig érintkeznek a város polgáraival, még azokkal is ritkán váltanak szót, akik – mint a püspök vagy Lacta – maguk is fontos szerepet töltenek be a város identitástudatának fenntartásában. A kétrészes regényben csak egyetlen egyszer fordul egy másik szereplő közvetlen tónusban az apához, hiába is keresnénk még egy olyan intonációjú

---

olvasható „a püspök tudta” szintagma egyértelműen jelzi, hogy az adott szöveghelyen az elbeszélő a szereplő gondolatait közvetíti, foglalja össze. A család metaforát használó szakaszt jelenetszerű keretezés fogja közre: a püspök kiáll az erkélyre, majd visszamegy a szobába, a két mozgás között pedig igyekszik megfogalmazni magának e sajátos hit mibenlétét. Az utolsó előtti mondatot kezdő „igen” élőszót idéző használata szintén belső beszédre, illetve az éppen bekövetkező felismerésre enged következtetni. A citált részlet tehát belső fókuszációt alkalmaz, a szereplő nézőpontját jeleníti meg. Ugyanakkor a „tudta” állítmány arra utal, hogy az elbeszélő osztja a szereplő álláspontját, mert annak meggyőződését nem vélekedésként, hanem tudásként értelmezi.

<sup>418</sup> *Az idegenek*, 230.

<sup>419</sup> Vö. RÓNAY, *I.m.*, 214. és LÖRINCZY, *I.m.*, 53.

mondatot, amelyet Lacta intéz az egyre súlyosabb állapotba kerülő, tulajdonképpen haldokló apához: „A fene egyen meg, öregem, szedd össze magad!”<sup>420</sup>

A családtagok egymással is ritkán érintkeznek fesztelenül. Tamás helyett, hogy a tágas szülői házban lakna, hotelban száll meg. Anna iskolai házi feladatra emlékeztető stílusú leveleket ír Péternek, a két idősebb fiú – mintegy folytatva gyermekkori vitájukat az elsőszülöttségről – a történet jelenében is rivalizál egymással, mivel nem tudják, kit szemelt ki az apa műve folytatására. Albertet szűklátókörűsége, ízléstelensége és nevetséges önzése miatt lenézi a többi testvér, míg Edgár szépségének tudatában gőgösen elkülönül a családtól, s jószerevével csak parancsszavakkal érintkezik hozzátartozóival. A Garren családban nem szokás megbeszélni a közös dolgokat, nem illik tudomást venni a másik hibáiról. A beteg apa alig kommunikál a családtagokkal, az újonnan hazaérkezettek kissé meg is sértődnek, hogy elmaradt a rég várt találkozás elképzelt nagyszabású jelenete. A regény szövegében alig olvasható párbeszéd, a belső beszéd különböző változatainak látványos előtérbe kerülése a szereplők befelé forduló magatartásával hozható összefüggésbe. A családi viszonyok ismeretében aligha meglepő, hogy a város polgárai csak távolról kísérik figyelemmel, ami a Garren-házban történik. Bár a családot egyfajta közintézménynek tekintik, élénk érdeklődésük nem párosul a mindennapi közvetlen érintkezéssel. A család és a város tudnak egymásról, s azzal is tisztában vannak, hogy nem létezhetnek egymás nélkül, életvitelükből azonban hiányzik az egymással való fesztelen érintkezés. Viszonyukat egyfajta távolságtartó közösségtudat jellemzi. Ez a kollektivitás inkább absztrakcióként létezik, csupán virtuálisan kapcsolja tagjait egymáshoz, nem pedig elevenen együtt élő, a mindennapos életvitel során folytonosan érintkező, oldottan kommunikáló közösségként. Ez a sajátos familiaritás a közvetlen érintkezést az elvont azonosságtudattal cseréli fel. A 19. századból ismerős családiaság érzelmi meghatározottságú bensőségességével szemben a regény közösségtudata inkább elvont, intellektuális karaktert mutat.

A narratív nyelv komikus elemei elsősorban a külön típusának alakváltozataihoz kapcsolódnak. A regény legfontosabb különce maga az apa, Garren Gábor, elsősorban benne ölt testet a család sajátos művészete. Nemcsak művésznek különös, hanem polgárnak is, nemcsak konkrét műalkotásainak megnevezése ütközik nehézségekbe, de polgári foglalkozása sem határozható meg egyszerűen. Az Aiolos kereskedőház és hangjegynyomda üzleti gyakorlata ugyanis fölöttébb egyedi szokásrendet követ:

---

<sup>420</sup> Az *idegenek*, 218.



Ebben az időben előfordult, hogy Garren Gábor üzletében délelőttönként vevők jelentek meg, komoly és elfogódott arcú emberek, akik szemérmes készséggel fejezték ki vásárlási óhajukat. Ezeket az alkalmi vevőket Sebestyén, a segéd és rokon, udvariasan és zavartan fogadta, s elhárító türelemmel felelte, hogy okvetlen megrendeli a kívánt hangszert vagy hangjegyfüzetet. A vevők megköszönték a jóindulatot, érdeklődtek a cégtulajdonos állapota iránt, s aztán távoztak, mint aki megtette a kötelességét, de nem reméli, hogy birtokába jut a rendelt árunak. Tudták, hogy Sebestyén féltékenyen őrzi az üzlet hagyományait; Garren Gábor nem szeretett eladni. Nem is volt mit eladni az üzletben. Sebestyén, de maga Garren Gábor mélyen elcsodálkozott, kissé talán meg is sértődött volna, ha valaki egyszer komolyan óhajtja, hogy megrendelőlevelet írjon egy gyárnak vagy fővárosi raktárnak. A Garren-üzlet néha még vásárolt – például aranyhalakat vagy szép, régi falicsillárt, amelyet aztán magánhasználatra kiakasztottak az irodában –, de eladni soha nem szeretett a cégfőnök. Minden beavatott ember tudta a városban, hogy az ilyenfajta tevékenység ellenkezik a Garren-cég hagyományaival.

[...] Kétségtelenül volt valami megnyugtató és felemelő a tudatban, hogy a városban működik, vagy pontosabban működhetne, ha éppen akarna és szükség lenne rá, egy hangjegynyomda is. De a nyomda működésére soha nem került sor, talán mert az egyetlen zeneszerző, Adalbert, aki a városiak közül joggal dolgozhatott volna a műhelyben, már másfél évszázad előtt meghalt, talán mert Garren Gábor maga sem foglalkozott elég komolyan a hangjegynyomtatással; igen, egy rosszindulatú, de éleslátó ember, nem is egészen alaptalanul, megvádolhatta volna a cégtulajdonost, hogy nem kedveli a hangjegyeket. (139-142.)

A humor és a játékos ironia között tartott hangnem a tulajdonos módfelett furcsa cégvezetői szokásait veszi célba. Ezt a képtelennek tetsző gyakorlatot az elbeszélő korántsem elítélő hangsúllyal vagy metsző gúnnyal hozza szóba, inkább kedvtelve időzik el részletezésénél. Garren Gábor már-már abszurd magatartása ugyanis azt a polgári mentalitást képviseli, amelyet – az Emmanuel által megszemélyesített új burzsoáziával szemben – nem a haszonszerzés mozgat, hanem egy kultúra, egy életforma és szokásrend fenntartásának igénye. A képtelennek tetsző, de az elbeszélő által korántsem rokonszenv nélkül bemutatott magatartás olyan értéket képvisel (igaz, meglehetősen sajátos formában), amely a regény szövegében előre haladva mindinkább felértékelődik, s amelyről szólva a narráció mind gyakrabban üt meg emelkedett hangot. A múlthoz tartozó, kihálásra ítélt mentalitást szinte képtelennek tűnő életmódjával változatlanul őrző főhős szerepköre meglehetősen kézenfekvő hasonlóságokat mutat a *Beszterce ostroma* Pongrácz grófjával, bár Márai elbeszélésmódja kétségtelenül kevésbé élesen ütközteti az ellentétes minőségeket. Garren Gábor soha nem tűnik nevetséges figurának, s halálának elbeszélése sem vált ki tragikus hatást az olvasóból. A komikum harsányságot nélkülöző változatai egyensúlyba kerülnek a visszafogott elégikus hangnemmel, így komikum és komolyság kevésbé alkot éles kontrasztot, mint Mikszáth művében. A hősök imént felvetett irodalomtörténeti genealógiáján kívül az anekdotikus hagyomány folytatása érződik az apa néhány olyan gesztusán is, amely távolról Mikszáth dzsentriábrázolásának eljárásait idézi:

Apa olyan gyönyörűen tudott meghívni embereket. S olyan komolyan és szelíden nézett, mikor kitérte karjait. Mintha azt mondaná: tessék, méltóztassék, mindenki érezze jól magát, mindenem a vendégeké, házam, műkincseim, még ritka szivarjaim is. S egy pillanatra mindenki, akit meghívott, elfelejtette, hogy az apának már nincsen semmije. (88.)

A Péter emlékeiben felidézett jelenet iteratív elbeszélése rokonságot mutat *A gavallérok*ból ismert vendéglátással, amelyet az jellemez, hogy a házigazdák mágnesi gesztusai éles ellentétben állnak tényleges anyagi viszonyaikkal. 'A legenda' című fejezet az olvasó tudomására hozza, hogy a Garrenek többször eladták már az ősi házat, de az mégis „mindig visszakerült a család birtokába”. (140.) Legutóbb bankok adták össze a pénzt „nagyon előnyös feltételek” mellett. A Garreneknek nincs jövedelme, az eladott ház mégis rendre visszaszáll rájuk, a tulajdonhoz fűződő könnyed, életművészre emlékeztető viszonyuk szintén mikszáthi emlékeket mozgósít. „Garren Gábor kissé zsarolt a házzal. »Legfeljebb eladom!« – mondta néha a bankoknak és a magányosoknak, mikor pénzt kért, és félni lehetett, hogy nem kap.” (140.) A pénzzavar elhárításának ez a némi kedves csibészséget sem nélkülöző módja nem esik távol a szeretetre méltó svihák jól ismert típusától, bár Garren Gábort a narratíva korántsem állítja be kétes erkölcsű figuraként, inkább a példakép pozíciójához közelíti.

Az anekdotikus elbeszélésmód hagyományát nemcsak Mikszáth, hanem Krúdy szövegei is közvetítették a *Féltékenyek* felé. Erre enged következtetni többek között az egyik korábban kiemelt idézet folytatása is, amely Péter ajándékozási szokásairól számol be:

Péter minden karácsonyra üvegcsőbe forrasztott havannákat küldött neki, egy kis, fanyar illatú ékszerdobozszerű ládikában; az apa már régen nem dohányzott, de elbájolóan tudott ilyen üvegtokos havannákat ajándékba adni egy-egy hordárnak vagy vasúti jegykezelőnek. (88.)

A citátum pretextusa minden bizonnyal *A vörös postakocsi* harmadik fejezetének egyik szakasza.<sup>421</sup> Az üvegcsőben átnyújtott szivar a különc arisztokrata, Alvinczi Eduárd fejedelmi

<sup>421</sup> „Hatalmas, utazótáska nagyságú szivartárcáját különböző dobozokból való szivarokkal rakta meg olyan gondossággal, mint a gyógyszerész készíti csodaszerét. A bíbornoki övekkel ellátott csodaszivarok, amelyek a kubai köztársaság elnökének kézjegyével voltak ellátva, olyan bőséggel heverték szanaszélre skatulyáikban a szobában, mintha Alvinczi úr volna a legelső dohánytermelő Habanában. »Alvinczi szivarja.« Fogalom volt Budapesten. A legdrágábbat, a legjobbat, a legnemesebb szivart jelentette. / A szivarokat a kaszinói bankettek után újságírók és hercegek zsebre szokták dugni. Finom és kedves emlékek ezek az Alvinczi úr ebédjeiről, amelyeket éppen úgy szokás megőrizni, mint a tihanyi kecskekörmöt. Olykor továbbadják a szivarokat: háziornosnak, kritikusnak vagy bírónak... **Alvinczi egy üvegcsőbe forrasztott szivarja** körülbelül két évig vándorolt Budapesten, amíg egy részeg néger táncos elszívta. Kevesebb lett a pesti vagyon. (A kiemelés tőlem származik.) KRÚDY Gyula, *Regények és nagyobb elbeszélések 5, (Összegyűjtött művei 9.)*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2007, 229.

gesztusának mása. A hasonlatok más Márai-művekhez képest feltűnő burjánzása<sup>422</sup> ugyancsak aligha független Krúdy hatásától.<sup>423</sup> A rájátszás lényege azonban aligha a Krúdy-féle hasonlatnak abban a Kemény Gábor által leírt jellegzetességében keresendő, hogy Krúdy hasonlatainak egy része nem plasztikusan szemléltet, hanem sokkal inkább elvonatkoztat a konkrétumot vízióvá alakítva. E „nem hasonlító hasonlat” alkalmazásának Lőrinczy Hubával ellentétben vajmi kevés nyomát találjuk Márai regényében, amely Krúdy hasonlattechnikájának egy másik eljárását, a szinte önálló történetté kerekedő, kalandszerűséget vagy anekdotikusságot evokáló változatot imitálja.<sup>424</sup> Ugyancsak Krúdyt idézik a *Féltékenyek* utolsó fejezetének receptkönyv-idézetei. Az ételek elkészítésének leírását az a kettős perspektíva jellemzi, amely Krúdy kulináris elbeszéléseit is: az evés egyszerre mutatkozik az élet legfontosabb aktusának, mély értelmű, szertartásos rítusnak és az üres időt elütni hivatott komikus fontoskodásnak. Ugyanaz a kettősség köszön vissza benne, mint a műfaj nélküli művész, az eladástól tartózkodó kereskedő paradoxonában. Az említetteken kívül a *Féltékenyek* szövegében még számos további Krúdy-intertextusra lelhetünk: ilyen az álhírlapírók és a knikebájn emlegetése, a színésztársulattal megszökött Lucy története vagy éppen a korábban már szóba hozott Ernesztin-epizód, amely az ifjú Szindbád színésznők körüli csetlés-botlását idézi fel. A kalandor szerepét alakító Tamás ugyancsak emlékeztet Krúdy regényeskedő álkalandoraira.

Bár az apai örökség, a műalkotás nélküli művész paradoxona révén a legtöbb Garren osztozik az apa különöz pozíciójában, Tamás esetében leglátványosabbak a különös jelei. A fehér kalapjáról szóló leírással olyan több oldalnyi szakasz veszi kezdetét a 'Tamásnak gyöngédség kell' című fejezetben, amelyben az enyhe iróniába hajló humort alkalmazó anekdotikus beszédmód legalább olyan látványosan mutatkozik meg, mint 'A legenda' vagy a 'Szertartás és gyakorlat' oldalain. Hatalmas, fehér kalapjának zavarukban tisztelegnek a rendőrök, a családban Tamás úgy viselkedik, „mint egy jóindulatú, kissé különöz, napbarnított, hatvanéves hajóskapitány, akinek hajója lenn horgonyoz valamely déli kikötőben, s ő maga éppen csak hazaruccant egy kis időre.” (172.) A szinte önálló epizóddá szélesedő hasonlatot az elbeszélés mintegy oldalnyi terjedelemben fűzi tovább, az anekdotikus narráció komótos tempójához igazodva. Ezután Tamás bevett pénzkérő formulájának több oldalas, ugyancsak

---

<sup>422</sup> RÓNAY, *I.m.*, 228.

<sup>423</sup> LŐRINCZY, *I.m.*, 63-64.

<sup>424</sup> Erről részletesen lásd: GINTLI Tibor, *Krúdy-párhuzamok Márai narrációs technikájában. Anekdotikusság és kalandszerűség a Garrenek műve ciklusban = Mérleg és eszmecsere Márairól*, szerk. CZETTER Ibolya, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2013, 87-102.

nagy elbeszélőkedvvel előadott bemutatása következik, melyből most csak egy rövid részletet idézek:

[...] Tamás már a rövid úton, mely a repülőtérről a városba vezetett, a kocsiban, félszavakkal s igazán csak úgy mellékesen, pipáját szorongatva, odaszólt Péternek, adjon neki kölcsön „valami belföldi pénzt” – így mondotta, egészen mellékesen, s a hangsúlyt félreérthetetlenül a „belföldi”-re helyezte. Mintha nem is pénzt kért volna; csak az a fontos, hogy ezek a holmik, a bankjegyek feltétlenül és szigorúan belföldiek legyenek; mint ahogy a szenvedélyes gyűjtő és kutató kérhet egy bennszülöttől valamilyen értéktelen népművészeti holmit, amelynek tárgyi jelentősége csekély, de a gyűjtő számára mégis van bizonyos néprajzi érdekessége. Így kért pénzt. „Tudniillik csak dollárom van” – mondta még, magyarázatképpen, szórakozottan. S hanyagul külső kabátzsebébe nyúlt, s csakugyan előhúzott egy dollár bankjegyet; egyetlen egyet, mint Péter gyakorlott szeme észrevette, hosszúkás egydollárost, régi kibocsátású, nagyon gyűrött, de tagadhatatlanul érvényes dollár bankjegyet, melynek rajzából messzire kiabált az egyes számjegy. (173-174.)

Az epizód anekdotikus csattanóját az adja, hogy Tamás kijelenti: neki valójában nem is a pénzre, hanem csak az adakozásban megnyilvánuló gyöngédségre van szüksége. A többi anekdotikusan megjelenített külön részletes bemutatásától most eltekintek, csak jelzésszerűen említsem meg, hogy közéjük tartozik Sebestyén a segéd és rokon, aki az Aiolos cég igen sajátos könyvelését vezeti, s aki olyan szertartásosan nyilatkozik a Garrenekről, mintha középkori fejedelmekről beszélne. A regény második kötete, *Az idegenek* leglátványosabban Ábelt és Lactát helyezi a külön pozíciójába. Ábel, az egykori író jelenleg varázsló, aki telefonon is gyógyít, egyik telefonbeszélgetése során a következő gyógymódot javasolja láz ellen: estefelé kinint kell adni a betegnek, azután valami szelídet felolvasni, esetleg Rilke-verseket (Rimbaud ellenjavallt), mindez kiegészíthető egy kis kamillás beöntéssel.<sup>425</sup>

Márai regénye a régi értelemben vett polgári életformát kizárólag egy kisebb közösség keretében véli megvalósíthatónak, ezért az ezt a kultúrát képviselő művész is bizonyos értelemben közösségi funkciót tölt be el. Az anekdotikus familiaritás narratív eljárásainak alkalmazása a *Féltékenyek* szövegében elsősorban ezzel a meggyőződéssel hozható összefüggésbe. Másrészt a regény a hagyományos polgári életformát a félmúlthoz kapcsolja, ahogy azokat az alakokat is, akikben ez a mentalitás megtestesül. Az anakronisztikus életszemlélet képviselői az időből lassan kiszoruló külön szerepkörében jelennek meg, ezzel megidézik és újraírják a 19. századi magyar anekdotikus hagyomány egyik közismert narratív

---

<sup>425</sup> *Az idegenek*, 117.

sémáját, a Don Quijote-szerű hős összetett, egyszerre komikus és elégikus történetét. Az újraírt hagyomány ugyanakkor jelentősen módosul a megidézés során: a familiáris közvetlenség átadja a helyét az absztrakttá váló közösségtudatnak, amelyben a távolságtartás gesztusait nem írja felül, csupán ellenpontozza az ismerősség érzetét fenntartó anekdotikus humor.

*A familiáris közösség mint rendezett összjáték (San Gennaro vére)*

A *San Gennaro vére* értelmezésének egyik kulcskérdése – ahogy erre a recepció már több ízben rámutatott – a szöveg első (I-II. rész) és második felének (III-IV.) egymáshoz fűződő viszonya. Ez a kérdés azért vetődik fel szinte evidenciaszerű határozottsággal, mert a két egység narratív szerkezete, beszédmódja és hangneme jelentősen eltér egymástól.

Az első részben az anonim heterodiegetikus elbeszélő szólama dominál, míg a második rész három szereplő monológiát illeszti egymás mellé. Jóllehet ezek formailag beékelte elbeszélések, az elsődleges elbeszélő szólamának szerepe rendkívül korlátozott: azon túl, hogy egy-egy erősen redukált idéző mondatral bevezeti az adott alak monológiáját („A vicequestor ezt mondta”; „A padre ezt mondta”; „A nő ezt mondta”), csupán szórványosan és nagyon rövid időre szakítja meg a szereplők előadását a körülmények néhány szavas bemutatásával vagy a monológot hallgató figura reakcióinak jelzésével. Csak a IV. rész utolsó, 17. fejezetében veszi át a szót mintegy másfél oldal erejéig, amikor a Vezúv, a szél és a tenger beszédének „idézésével” egyfajta metaforikus epilógust illeszt az elbeszélés végére. Grammatikai szempontból itt sem törik meg a korábbi szerkezet, a redukált, ismétlődő idéző mondatokat („A Vezúv ezt mondta”; „A tenger ezt mondta”; „A szél ezt mondta”) a természet megszemélyesített erőinek rövid monológja követi. Ugyanakkor a „megtörtént történet” fikciós sémáját alkalmazó regény esetében a szövegnek ezek a „szereplői” nem helyezhetők az alakokkal azonos státusba, ezért „megszólalásuk” olyan elbeszélői kommentárként, értékelhető, amely formálisan egy-egy rövid „szereplői” szólam pozícióját ölti magára. A valóságosság elvárását mindaddig érvényesnek tekintő elbeszélésben a természet erőinek nem lehet abban az értelemben hangja, ahogy egy fantasztikus történetben, ezért itt valójában maga a narrátor szólal meg a saját nevében, csupán jelenlétének intenzitását igyekszik csökkenteni a pseudo-szólamok mímelésével – igazodva a szöveg korábban kialakított narratív szerkezetéhez.

Hasonlóan látványosan tér el egymástól a két rész beszédmódja is. Az első egységben meghatározó szerepet tölt be a komikus hangnem, amelynek leginkább humoros változata kerül előtérbe, s melyet inkább csak alkalmyszerűen színez át az irónia. Ezzel szemben a második

egység három monológiát a pátosz dominanciája jellemzi, miközben a komikum néhány szórványos mozzanattól eltekintve szinte eltűnik a regény szövegéből.<sup>426</sup> Egy haláleset körülményeinek egymást követő elbeszélései esetében aligha meglepő a pátoszra hangolt beszédmod előtérbe kerülése, de mi lehet a szerepe az első rész humorának? Nem eredendően elhibázott-e a két hangnem egymás mellé helyezése? Megelégedhetünk-e a keletkezéstörténetre<sup>427</sup> hivatkozó, kézenfekvőnek tetsző válasszal, amely a regény első változatának utólagos, nem teljesen sikerült kiegészítésére vezeti vissza a látványosan eltérő hangnemek egymás mellett szerepeltetését? Bár a két rész összeillesztésének módját magam sem tartom minden vonatkozásban hibátlannak, a problémát aligha érdemes a keletkezés körülményeire hivatkozó érveléssel letudni. Mint arról korábban szó esett, a *Féltékenyek* szövegében szintén fontos funkciót tölt be a tragikus és a komikus alkotóelemek egymás mellé helyezése. Márai egyik legsikerültebb regénye az apa haldoklásának elbeszélését a családtagok ironikus vagy humoros bemutatásával kapcsolja össze, s hasonló kettősség érvényesül a „garrenség”, illetve az apa által megalkotott nagy mű elbeszélői megközelítésében is, amely egyszerre jutatja érvényre az emelkedett és a komikus nézőpontot. Pátosz és humor a *San Gennaro vére* szövegében is összefüggenek egymással.

A hangnemek különbsége véleményem szerint arra vezethető vissza, hogy a regény két felében némiképp megváltozik az implicit szerző nézőpontja. Mindkét rész az idegenség és az otthonosság kérdéskörét értelmezi, a felvetett szempontok is nagyrészt hasonlóak, a probléma egésze mégis eltérő megvilágításban jelenik meg. Ennek következményeként az első rész idegenség-tapasztalata nem azonosítható a másodikban megjelenő idegenség-tudattal, holott mindkettőt hasonló komponensek alkotják. Az idegenség–otthonosság problémakör összefüggésbe hozható a narratív struktúrának azzal a sajátosságával is, hogy az első rész életképszerű jelenetekből,<sup>428</sup> illetve a Posillipo környékének jellegzetes alakjait bemutató rövid leírásokból építkezik. A narratíva tehát alapvetően mozzanatos, epizodikus struktúrát mutat, az elbeszélés indázó, korántsem olyan célra tartott, mint az idegen tudós halálát középpontba állító monológok felépítése és egymásra következése. Értelmezésem szerint az említett tulajdonságok az anekdotikus narráció jelenlétéből fakadnak. (Nem osztom azt elterjedt álláspontot, amely a

<sup>426</sup> A komikus hangnem csak a IV/7. fejezetben jelenik meg, amikor az idegen nő a nápolyiak természetfelettihez fűződő viszonyát érzékeltetendő elbeszéli annak az öregasszonynak a látogatását, aki azért kereste fel őket, hogy összevesse az idegen férfi szentségének valószínűségét Padre Pióéval és Moscati doktoréval.

<sup>427</sup> A keletkezéstörténetről részletesen lásd. BOTKA Ferenc, *A San Gennaro vére keletkezéséhez*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2002/5-6, 526-542.

<sup>428</sup> Az életképek szerepét korábban már Lőrinczy Huba és Szirák Péter is szóba hozta. Vö. LŐRINCZY Huba, „...lehet-e megváltani a világot?...” *San Gennaro vére* = Uő., *Ambrustól Máraihoz. Válogatott esszék, tanulmányok* (Isis-könyvek), Szombathely, Savaria University Press, 1997, 335-349, i.h. 342. Valamint: SZIRÁK Péter, *Hívni a csodát. Az idegen tekintete a San Gennaro vérében*, Alföld, 2011/6, 92.

regény első részének narratív jellegzetességeit elsősorban az útleírás műfajának követésére vezeti vissza.<sup>429</sup> A helyi életmód és szokások iránt érdeklődést mutató idegen nézőpontja kétségtelenül szerephez jut az első részben, s ennyiben az útleírás hagyományára hivatkozni aligha jogosulatlan eljárás, ugyanakkor kétséges, hogy az átutazó pozíciója-e az, amellyel az elbeszélő Nápolyhoz és Itáliához fűződő viszonya leírható. Másrészt a látnivalók bemutatása szinte teljesen hiányzik a regényből, helyette nem is annyira a nápolyiak szokásait, mint inkább mentalitását állítja érdeklődése középpontjába az elbeszélés. A narrátor szólama gyakran a bensőséges ismerőség pozícióját ölti magára, ami szorosabb, intimebb viszonyt sejtet, mint az utazóé. Végül: a nápolyiak mentalitása egy olyan életformát és kultúrát testesít meg,<sup>430</sup> melyet a regény második részében olvasható, az idegen gondolatait és megszólalásait gyakran hosszan idéző szereplői szólamok egyöntetűen az idegenhez közel állóként, sőt szinte sajátjaként mutatnak be.) Mi a szerepe és a létjogosultsága az anekdotikus jellegű beszédmódnak egy tragikus eseményt középpontba állító regény narratív struktúrájában? Ennek a kérdésnek a megválaszolására teszek kísérletet az alábbiakban.

A regény két része között mutatkozó hangoltságbeli eltérés megragadásának egyik lehetséges módja az elbeszélői helyzet közelebbi vizsgálata. A második rész esetében világos a képlet: a harmadik személyű, heterodiegetikus narrátor háttérbe húzódik, a beékelte elbeszélésekben a szereplői elbeszélők nézőpontja érvényesül. Az egyes metadiegetikus elbeszéléseket a narratíva nem állítja szembe egymással, hanem – a megnyilatkozóknak az idegenhez fűződő közeli vagy távoli viszonya alapján – inkább hierarchikus, fokozásos szerkezetbe illeszti.<sup>431</sup> A szólamok nem cáfolnak rá egymásra, nem képviselik a haláleset értelmezésének rivális változatait, hanem a fokozatos beavatás logikáját követik. A beékelte

<sup>429</sup> Vö. SZEGEDY –MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 1991, 140. A monográfia megállapításait Szirák Péter is elfogadja: SZIRÁK, *I.m.*, 91. Lőrinczy Huba ellenben vitatja az útleírás műfajának jelenlétét. LŐRINCZY, *I.m.*, 344.

<sup>430</sup> Mentalitás és kultúra regénybeli összefüggéséről lásd. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Klasszikus modernség – kartézianus értéktárlatban. Márai Sándor: San Gennaro vére*, Új Írás, 1990/5, 106-108.

<sup>431</sup> Megítélésem szerint Szitár Katalin téved, amikor az „autentikus elbeszélőt felszámoló narratív stratégiát”, illetve a „világról szerzett ismeretek megbízhatóságát” tagadó beállítódást tulajdonít a regénynek. (Vö. SZITÁR Katalin, *San Gennaro a kötői elbeszélésben*, Alföld, 2011/6, 100.) A narratív formáknak önmagukban nincs világnézetük, három szereplői elbeszélő felléptetéséből még nem következik automatikusan az implicit szerzői nézőpont elbizonytalanítása. Faulkner *A hang és a téboly* című regényében például valóban ez lesz a különböző szólamok egymás mellé helyezésének következménye, ahogy a posztmodern regények is hasonló megfontolásokból alkalmaznak előszeretettel több szereplői elbeszélőt. Márai ezzel szemben nagy hajlandóságot mutat arra, hogy „átbeszéljen” alakjain. A három szólamot aligha értelmezhetjük rivális elbeszélésekként, hiszen nem cáfolják, hanem kiegészítik egymást. Mindössze annyi elmozdulás tapasztalható, hogy az idegenhez egyre közelebb álló szemtanúk szólnak meg, akiknek egymást követő vallomásai egyre mélyebb bepillantást engednek annak gondolatvilágába. Ezt a hierarchikus szerveződésű struktúrát pontosan írja le Kulcsár Szabó Ernő: „[A] mű perszonális nézőpontváltásainak nem az az értelme, hogy viszonylagosítsák, hanem hogy mind magasabb szinten integrálják az e viszony- és fokozatkülönbségekben kifejlő értelmezéseket. A jelentéscélpítésnek ez a módja szintén jellegzetesen a századfordulós modernség sajátja, mely még *fölerendelt* értelmezéscentrumok fenntartásával tette csak lehetővé a többértelműség műbeli jelenlétét. KULCSÁR SZABÓ, *I.m.*, 108. (Kiemelés az eredetiben.)

elbeszélések a saját narratív szintjükön külső fokalizációt valósítanak meg: a történetek szemtanú narrátorai nem látnak bele az idegen tudatába. Mivel sem a szereplők egyike, sem a narrátor nem azonosítható az elhalálozott idegennel, annak nézőpontja közvetlenül nem jelenik meg sem a szereplők, sem az elbeszélő szólamában. Sem a narrátor, sem a szereplők nem beszélik el azt, amit az idegen érzel és gondol, így maradhatnak bizonytalanok halálának körülményei.

Az első részben ettől teljesen eltérő elbeszélői helyzettel találkozunk, rögtön az első bekezdésben:

Tavaszi elején híre kelt, hogy a Posillipo kerti házában él egy ember, aki meg akarja váltani a világot. Először Anasztázia beszélt erről, a kertész leánya, aki délutánonként a frissen fejt tejet **hozta**.<sup>432</sup>

A regény második mondata a későbbiek ismeretében elliptikus jellegűnek minősíthető. A részlet cseppet sem tűnne talányosnak, ha a narráció például hamarosan nyilvánvalóvá tenné, hogy szereplői elbeszélésről van szó. Jól tudjuk azonban, hogy az első elbeszélői szinten a regény egyetlen részletében sem jelenik meg az egyes szám első személyű narráció. Ezért a második mondat állítmányához nem érthetjük oda a 'nekünk' részeshatározót. Az is nyilvánvaló, hogy a világ megváltására készülő idegen nem lehet azonos azzal, akinek Anasztázia elűjságotlítja a hírt. Az első fejezet felütésének ez a sajátossága a hetedikig bezáróan szekvenciaszerűen vissza-visszatér. Az érkezések elbeszélésekor mindannyiszor hiányoznak a kihez?, illetve a hova? kérdésre felelő határozók: „Elsőnek Pasqualino csemetett, reggel hatkor. A szeméért **jön**. Hatéves, és a szemetes nagyobb, mint ő, aki cipeli. Tüdővész, angolkóros, és nagyon szép ragyogó szeme van.” (15.) Majd így folytatódik a jelenet: „Három szem karamellát kap és egy marék csikket.” Most sem tudjuk meg, hogy kitől, azaz ki a cselekvő, ki a házigazda? A harmadik fejezet folytatja a megkezdett sort: „Nyolc felé **jön** a tojásárus.” (16.) Később a postás érkezésének elbeszélése következik:

Mikor a tojásos elmegy, a kert alján énekelni kezd a postás. Kürtje már nincs, amit ő sajnál a legjobban. Kürt hiányában énekel; mint a tojásos, mint a halas, mint az ember, aki a gyümölcsöt és a főzeléket **hozza** és a másik, aki paraszas bögrével jár körben és szemverés ellen füstöli a járókelőket. [...] A táskát, amelyben a leveleket **hozza**, vállára vetette, panyókára. (18.)

<sup>432</sup> Itt és a következőkben az alábbi kiadásra hivatkozom: MÁRAI Sándor, *San Gennaro vére*, Budapest, Akadémiai Kiadó – Helikon Kiadó, 1995, i.h. 7. A továbbiakban a főszövegben zárójelben adom meg a szöveghelyek oldalszámát. (A kiemelések tőlem származnak.)



Az ismétlések és a mindig hasonlóan elmaradó deixisek indokolttá teszik, hogy a postás esetében is azt feltételezzük: „ide hozza” a levelet, azaz a házigazda nézőpontja kap hangot az elbeszélésben. A postás megjelenéséhez a narrátor egy bekezdésnyi kommentárt kapcsol, amely arról szól, hogy a posta igazán csak az idegeneknek fontos. A jelenet eseménysorához visszatérő, következő bekezdés megjeleníti a postást fogadó lakót is: „A postás, mikor felhaladt a lépcsőkön, csenget, s az idegen ilyenkor visszafojtja a lélegzetét.” A második tagmondatban említett idegen aligha azonos a regény első bekezdésében szereplővel. Az „idegen” szó jelentése itt minden bizonnyal az ’egy az idegenek közül’ értelemben olvasható. Az elbeszélő eddig a házigazda fókuszát érvényesítette a narráció során az utolsó tagmondat azonban perspektívát vált, hirtelen egy a házigazda fókuszát egy hozzá képest külső nézőpontú perspektíva váltja fel. Ennek egyik lehetséges magyarázata az, hogy a szöveg narrátora az utolsó tagmondatban a postás nézőpontját ölti fel, akinek szemében a házigazda is egy az idegenek közül.

Hasonló megoldással találkozhatunk a hatodik fejezetben: „A délelőtti órákban félóránként csengetnek. Néha a kertész leányai csengetnek, Giulia vagy Valéria. Virágot hoznak, vagy mimózát, vagy vörös kaméliát. Nem kérnek érte cserébe semmit.” (28.) Az elbeszélő ismét az idegeneket említi az ajándékok címzettjeként: „Az ötlet, hogy tépnek a kertben egy fürt mimózát, és átnyújtják, kéretlenül, az emeleti lakásban tanyázó idegeneknek, mentes minden számítástól.” A helymeghatározás konkrét volta ebben az esetben is azt valószínűsíti, hogy az elbeszélő szólama egy pillanatra a lányok nézőpontját idézi meg: virágot adnak azoknak, akiket egymás között csak idegennek neveznek. Ha ezt a jelenetet is az első fejezetben elindított szekvencia részének tekintjük, ismét csak arra a következtetésre juthatunk, hogy az idegen ebben az esetben sem a megváltás lehetőségét fontolgató férfi, hanem az a házigazda, akinek nézőpontja az első bekezdéstől fogva érvényesül az elbeszélésben. A szöveg tehát két idegennek juttat kiemelt szerepet: annak, akin keresztül megvalósul az első rész fokalizációja és a főhőst. A nézőpont birtokosát második idegenként felfogó olvasat mellett újabb érvet kínál a II. fejezet zárata, amely a vihar utáni csend leírásáról így tér át az idegen nő megjelenítésére:

A Villa Ricciardi templomtornyában ijedten, eszelősen, összevissza harangoztak. Akkor csengettek az előszobaaajtón.

Az idegen nő állt a küszöbön. Kalap nélkül volt; festett, vörös haja borzasan tapadt homlokán és halántékán. Sárga selyemkendője lobogott a vállán, mert a lépcsőházban most hirtelen, alattomos légjárat keletkezett. Szürkés-kék szeme volt, és hosszúkás, papucszerű szandált viselt.

– Megbocsát – mondta.

Belépett.

– Csak mert önök is idegenek – mondta. (122.)

A II/17. fejezetben korábban nem esett szó arról a belső térről, ahova az idegen nő becsöngetett. Az is megállapítható, hogy a szövegben megjelenő fókusz a lakás belsejéből tekint a nőre. Ez a beállítás arra utal: a narrátor számára természetes, hogy a tekintet innen esik a nőalakra. (Ez az elrendezés megfelel az I. fejezet érkezéseinek szekvenciáiban megfigyelt fokalizációnak.) A nő a jelenlevőket, vélhetően a lakás bérlőit – köztük azt, akin keresztül az elbeszélés fokalizációja megvalósul – szintén idegennek mondja, ami megerősíti a két idegen megkülönböztetésének indokolt voltát.

Hogyan interpretálható mindezek ismeretében az a sajátos megoldás, hogy az elbeszélés a regény később született, első részében olyan alakon keresztül működteti a fokalizációt, akiről semmit sem árul el, akinek még a léte sem teljesen magától értetődő az olvasó számára? Az egyik lehetséges értelmezés szerint a narrátor egy anonim, a cselekményben szinte egyáltalán nem érintett, a regény diegetikus világában majdhogynem láthatatlan szereplőt is felléptet, aki marginális pozíciója ellenére mégis meghatározza az elbeszélés fókuszát. A regény első felében nagyrészt ezen a szinte alig érzékelhető, névtelen szemtanún keresztül valósul meg a fokalizáció, tehát a heterodiegetikus elbeszélés leginkább belső fokalizációval él. Ugyanakkor a szövegben nincs nyoma e kettős szereposztásnak. Nem találunk olyan jelenetet, amelyben az elbeszélő és a fókuszot meghatározó szemtanú szereplő egymással nem azonos nyilvánvaló lenne. Így az sem világos, mi lenne az epikai funkciója ennek a megoldásnak. A másik lehetséges és lényegesen meggyőzőbb értelmezés szerint valójában olyan jelöletlen homodiegetikus elbeszélésről van szó, amely nem teszi nyilvánvalóvá, hogy a szemtanú narrátort alkalmaz. Paradoxonná élezve az elbeszélői helyzet szokatlan voltát akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a regény első része olyan én-elbeszélőt alkalmaz, aki tudatosan kerüli az egyes szám első személyű fogalmazást, illetve önmaga megjelenítését a diegetikus világban. Jelenlétét azonban mégis kétségtelenné teszik azok a szövegbeli nyomok, amelyek az odaértett deixisek révén utalásszerűen kijelölik térbeli pozícióját. Az anonim tekintet, amely a regény első részének fokalizációját meghatározza, a háttérbe húzódó elbeszélőé, tehát a fokalizátor és a szereplő, akin keresztül a fokalizáció megvalósul, azonos egymással.<sup>433</sup>

<sup>433</sup> A mű elbeszélői helyzetét vizsgáló tanulmányában Dömötör Vilmos a regény első egysége kapcsán kétféle narrátori pozíció közötti oszcillációról ír. Úgy véli, hogy az elbeszélő az extradiegetikus és az intradiegetikus helyzet között ingadozik. (Vö. Dömötör Vilmos, *Az emigráció két útja. Márai Sándor Béke Ithakában és San Gennaro vére*, Studia Caroliensia, 2009/4, 149.) Megítélésem szerint ez téves megközelítés, amely ráadásul meglehetősen sajátosan alkalmazza a genette-i terminológiát. Genette minden első szintű elbeszélést extradiegetikusnak nevez (GENETTE, Gérard, *Die Erzählung*, München, Fink, 1998<sup>2</sup>, 163. illetve, *Uő., Narrative Discourse Revisited*, Ithaka, New York, Cornell University Press, 1998, 84-85.), az intradiegetikus elbeszélői

A regény két részének eltérő narrátori pozíció tulajdonítható, míg az első rész elbeszélője látens homodiegetikus narrátor, addig a második részben az elbeszélés első szintjén nincs nyoma a szemtanú elbeszélő szerepkörének. Az elbeszélés egyértelműen heterodiegetikus, amely beékel, metadiegetikus szereplői elbeszéléseket fogad magába. A szemtanú pozíciójának megfelelően a regény első felében a narrátor mindentudásának határai sokkal szűkebbre szabottak, mint második rész mindentudó narrátorának esetében. A második rész heterodiegetikus narrátora egyenes idézet formájában számol be arról, hogy mit mondott az idegen nő a szundikáló papnak a gyóntatófülkében. Szó szerint citálja a ferences barát rendőrségen tett tanúvallomását, mint ahogy azt is tudja, mit beszélt egymás között az ágens és a commandatore. Az I-II. fejezet homodiegetikus narrátorának szintén tudomása van olyan eseményekről, melyeknél nem lehetett jelen: például részletesen beszámol róla, mi hangzott el Antonio betegsége idején a családi otthonban, s arról is részletesen tudósít, hogyan esett az amerikai rokon látogatása a kőműves lakásán. Ugyanakkor ezeknek a jeleneteknek mindig több szereplője van, akik valamennyien potenciális információforrást jelentenek. Az első példa esetében az elbeszélés a beteglátogató rokonok megjelenéséről szinte inváziószerű képet fest. A narrátor és a szereplők a regény első felében egyaránt gyakran hozzák szóba, hogy Nápolyban az emberek nagyon közel élnek egymáshoz,<sup>434</sup> szinte mindenki ismer mindenkit, s a családban történetek már-már nyilvános eseménynek számítanak. Magán- és közösségi szféra között tehát nincs éles határvonal. A narrátor által közölt fent említett információk egy része tehát a

---

pozíció a beékel elbeszélést előadó szereplőé, a diegetikus szint a történet és a történetben szereplő alakok szintje. Amikor Dörmötör az extradiegetikus és az intradiegetikus szint váltakozásáról ír, az elbeszélői magatartásnak azt a vonását érti ezalatt, hogy a kívülálló narrátor olykor a szereplők nézőpontját veszi fel. (Az extradiegetikus terminus ilyen értelmű használata azonban nem felel meg Genette meghatározásának, jóllehet a narratológiai irodalomban ilyen, az eredeti kontextustól elszakított jelentésben is előfordul. (Vö. H. Porter ABBOTT, *Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, 2008, 75, 231.) Az extradiegetikus és az intradiegetikus pozíció váltakozása a genette-i kategóriák értelmében azt jelentené, hogy az első szintű elbeszélő olykor beékel elbeszélések szereplői narrátoraként lép fel. Amiről Dörmötör ír, annak semmi köze az elbeszélői szintekhez, az általa érintett probléma a genette-i narratológia szerint a fókuszáció kérdéskörébe tartozik. A jelenség a zéró fókuszáció és a belső fókuszáció váltakozásaként írható le. Ebben az eljárásban azonban nincs semmi rendkívüli, a hosszabb elbeszélések ritkán tartanak ki egyetlen fókuszáció-típus mellett, mint ahogy annak a szereplőnek a személye is gyakran változik, akin keresztül a belső fókuszáció megvalósul. A sajátos átmenetiség a *San Gennaro vére* esetében nem az extradiegetikus és az intradiegetikus pozíció váltakozásában, s még csak nem is a fókuszáció típusai között megfigyelhető váltásokban, hanem a narrátor személyének leplezésében rejlik. Az elbeszélés látszólag heterodiegetikus, anonim narrátort léptet fel, aki nem szereplője az általa előadott történetnek. A névtelenségbe burkolózó elbeszélő azonban valójában a szemtanú homodiegetikus pozíciójából szólal meg. Az igazán jellegzetes, sajátos „köztesség” tehát nem extradiegetikus és az intradiegetikus, hanem a heterodiegetikus és a homodiegetikus pozíció vonatkozásában jelentkezik: a homodiegetikus elbeszélés egy pseudo-heterodiegetikus narratíva álarcában valósul meg.

<sup>434</sup> A regény különböző szövegeiben egyaránt találhatunk ilyen kijelentéseket. Az első rész narrátora például így nyilatkozik: „A cinkosság, amely kegyelmek és nem kegyelmek között az évezredek együttélés során kialakult, a mély, alkati zsigeri tudat, ahogyan itt mindenki ismeri a másik testi, családi, anyagi és lelki titkait, különösen leegyszerűsítette a megszólítások és rangjelzések értékét.” (17.) A ferences barát monológja tágabb kontextusba helyezi a jelenséget: „Mi itt Nápolyban, azután egész Itáliában túlságosan közel élünk egymáshoz, papok, hívők. Túl közel és bizalmasan élünk. A hívők belátnak az életünkbe, ahogy mi belátunk a hívők életébe...” (155.)

diegetikus világban akár közismertnek is tekinthető, ezért az, hogy tudomással bír róluk, nem mond ellent az eseményekről a helyszínen, a közbeszédből értesülő szemtanú elbeszélő pozíciójának.<sup>435</sup> A második részben érvényesülő elbeszélői szerep a gyónás és a tanúvallomás szövegének ismerete miatt ugyanakkor nyilvánvalóan omnipotenciára utal, ami aligha egyeztethető össze a homodiegetikus narrátor szerepkörével.

A regényben tehát két idegen jut fontos epikai funkcióhoz: az első részben a szemtanú elbeszélő, a második részben pedig a középpontba helyezett regényalak, az idegen tudós, akit a megváltás gondolata foglalkoztat. A két idegen megkülönböztetése<sup>436</sup> az elbeszélői helyzetek körültekintő leírása mellett azért is lényeges, mert más-más hangsúllyal vetik fel az idegenség-otthonosság problémakörét. Bár mindkét rész nagy figyelmet szentel az emigráns élethelyzetének, s mindkét idegen – az első rész látens homodiegetikus elbeszélője, illetve a második halott főhőse – mintegy második hazájának tekinti Itáliát, a hasonló értékrendszer ellenére a két narratíva mégis karakteresen eltérő viszonyról árulkodik. A második részben a szereplői monológokból értesülünk a halott idegen eszméiről. Nincs okunk kétségbe vonni ezeknek a tudósításoknak a hitelét, mivel a beszámolók kölcsönösen alátámasztják egymást. Valamennyi szereplői monológ visszatérő eleme a második haza tézise. A nő monológja így idézi fel élettársa Itáliáról mondott szavait: „Azt mondta, hogy most hazaértünk. Ez egy másik haza, mondta, a tenger.” (197.) Majd nem sokkal később:

Nagyon szeretett itt lenni. Mindent szeretett itt, padre. Azt mondta, ez a másik haza, a Földközi-tenger nyugati partja és a tenger... Azt mondta, csak ezen a parton élnek már, vagy élnek még emberszabású emberek. Azt is szerette, hogy nincsenek prolik... Vannak koldusok, de nincsenek prolik, mert itt mindenki személyiség. (199.)

A nő elbeszélésének tanúsága szerint az idegen férfi éppen azokkal a szavakkal jellemezte Itáliát, mint korábban a hazát a franciskánus szerzetesnek:<sup>437</sup>

Azt mondta [...] Itália a mi számunkra nem egy ország, ahová turista módjára néha betér az ember, hanem egy érzés. S ha egy érzésből az ember egyszer kilépett, nem szabad többé visszatérni, mert nem talál mást, csak városokat, köveket, embereket.

<sup>435</sup> Fried István szintén úgy látja, hogy a szereplői perspektívák időleges felvillantása a *San Gennaro vére* esetében nem feltételezi szükségszerűen a mindentudó elbeszélő szerepkörét. (Vö. FRIED István, *Siker és félreértés között*, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2007, 138.)

<sup>436</sup> Alapvető tévedésnek tartom az idegen-elbeszélő és az idegen-alak hasonlóságának, illetve mise en abyme-szerű kapcsolatának feltételezését, mivel eljellemezni a két idegen pozíciója és szemléletmódja között mutatkozó különbségeket, továbbá nem érzékeli a regény két fele között megfigyelhető elbeszélői szerepváltást. (Vö. DÖMÖTÖR, *I.m.*, 150-151.)

<sup>437</sup> „Mert a hazát élni kell, mint egy érzést, mint egy szerelmet, s ha ez az élménykör egyszer megszakad, nem lehet többé előlről kezdeni. Ez az ember tudta ezt.” (*San Gennaro vére*, 175.)

Itália olyan, mint egy szerelem. A hazátlan emberek utolsó nagy ajándéka ebben a világban, mondta [...] (219-220.)

Az első rész szemtanú elbeszélője is kapcsolódik ehhez a gondolkörhöz, mintegy variációját nyújtva a másik idegen mondatainak:

Tudják, hogy a haza nemcsak egy térképen meghatározható földrajzi tünemény, hanem egy élménykör, mint a szerelem. Aki ebből az élménykörből egyszer kilépett, hasztalan tér vissza ahhoz, amit vagy akit szeretett: nem egy hazát talál, nem is a szerelmesét, hanem egy országot vagy egy nőt, aki időközben kissé meghízott vagy máshoz ment feleségül. Az idegenek tudják ezt. (19.)

Az explicit állítások szintjén tehát látszólag alig tapasztalható lényeges eltérés az első rész látens homodiegetikus elbeszélőjének, illetve a regény központi alakjának tulajdonítható álláspont között. Ugyanakkor a narratív szerkezet alapvetően más megvilágításba helyezi a közös problémakört. Az első rész szemtanú narrátorának beszédmódját humorra hangolt előadásmód jellemzi, ezzel szemben a második rész három monológiában a pátosz hangneme a meghatározó, amely a szövegben előre haladva egyre erőteljesebbé válik. A tragikus (s olykor talán kissé melodramai) hang minden tematikus kijelentés ellenére az idegenség rossz közérzetét, a már-már fokozhatatlan magány érzését sugározza, s ennek a reménytelen állapotnak egyetlen megoldását a halálban látja. Az első rész homodiegetikus elbeszélője ugyan szintén idegenként van jelen az általa elbeszélte világban, még sincs kizárva belőle. Inkább olyan határhelyzetben lévő alaknak látszik, aki ugyan nem tagja a helybeliek közösségének, de érti és értékeli azok mentalitását, s érzékelhető élvezettel, nagy elbeszélőkedvvel számol be róla. Otthonosság-érzetéről éppen hangnemének humora árulkodik, s az az ismerősség, ahogy a Posillipo jellegzetes alakjait bemutatja. Ugyanúgy be van avatva a családok életébe, ahogy a közösség tagjai, ebben az értelemben nem a kollektivitáson kívül helyezkedik el, hanem annak külső körén. Ennek a viszonylagos azonosulásnak az egyik narratív jele az átélt beszéd gyakori alkalmazása, illetve az a sajátosság, hogy a közvéleménynek – a külső szemlélő számára – furcsa vagy meglepő nézeteit a narrátor nem teszi idézőjelbe, nem távolítja el saját álláspontjától, hanem osztani látszik azokat. Nyilván nem arról van szó, hogy teljes mértékben elfogadná például a szentekre vonatkozó furcsa nézeteiket, hanem arról, hogy a megértés és az elfogadás jellemzi a helyiekhez fűződő viszonyát.

Az emigráns pozícióját is eltérően értelmezi a két idegen. Mint láttuk, a második rész azt sugallja, hogy az emigráns élethelyzetének egyedüli megoldása a halál, illetve az öngyilkosság. Ezzel szemben az első rész szemtanú elbeszélőjének rövid kommentárjai arra utalnak, hogy a nápolyi emberek mentalitásának vonzereje nagyrészt éppen életszeretetükben

rejlük. Miközben az elbeszélés a szegénység tematizálása során állandóan jelzi helyzetük reménytelenségét, folyton szóba hozza, hogy mennyire magától értetődő lehetőség számukra a csoda. Ami úgy értelmezhető, hogy az itteniek sohasem adják át magukat teljesen és végérvényesen a reménytelenségnek. Ez a beállítódás meglepő vitalitásuk, életkedvük kulcsa. Szemléletmódjukat a narrátor nemegyszer átélt beszédben idézi fel, mint például a halásus alkudozását lezáró „tanulság” esetében: „Nyilván való, hogy élni jó. Nem könnyű élni, de van benne valami nagyon jó.” (34.) Ez a mentalitás tükröződik az emberi és állati szaporulat fölötti általános örömben is:

Mindenki örült az állatoknak, mert mind szegények voltak, a vendégek és a háziak is, s ezért még több elevent akartak maguk körül, embert, gyereket, vagy állatot, szárnyast vagy teknőcöt, vagy négylábút. Mindegy, csak éljen. Úgy gondolták, könnyebb szegénynek lenni, ha az ember nincs egyedül. (46.)

Ha az első rész narrátornak értékrendszerét a főszereplő idegen nézeteivel összevetjük, különös jelentőséget kapnak az olyan szöveghelyek, amelyek halál és nevetés viszonyáról beszélnek. A kertész lányainak jellemzése során olvashatjuk azt az általánosító tendenciájú jellemzést, mely szerint Guliát és Valériát, akárcsak a többi nápolyit, az jellemzi, hogy

a mosoly fénye soha nem homályosodik meg a szájuk szögletén, akkor sem, ha kiabálnak és haragosak. Akkor sem, ha a temetőbe kísérik a halottat. Ilyenkor sírnak és jajveszékkelnek, de a harmadik bérkocsiban, mely a koporsót követi, már kézzel hadonásznak és vitatkoznak, s mire a temető kapujába érnek, teli szájjal nevetnek. Tudják, milyen nagyszerű élni. (28-29.)

A szólamok eredőjeként értett implicit szerző tehát alapvetően másként viszonyul a reménytelennek tetsző élethelyzethez a regény két részében. Míg az első rész implicit szerzője a nápolyiak vitalitását követendő példává teszi, addig a második a reménytelen élethelyzet tragikumát hangsúlyozza. Ha innen tekintünk a regény két részének funkciójára, aligha oszthatjuk az a megközelítést, amely az elsőnek csupán a hosszúra nyúlt bevezetés szerepét tulajdonítja.<sup>438</sup> A most kifejtett nézőpontból tekintve lényegesen önállóbb, legalábbis egyenrangú szerepről beszélhetünk. Az első rész beiktatása kifejezetten jót tett az eredeti változatnak: annak kissé túlbeszélt, olykor már-már melodramainak ható karakterét a komikum, a humor jelenlétével ellensúlyozza, az idegen teljessé váló magányának heroizmusát pedig a közösséghez legalább is értő és gyönyörködő szemlélőként kötődő emigráns pozíciójával ellenpontozza.

---

<sup>438</sup> LŐRINCZY, *I.m.*, 344.

Márai életművének jól ismert, visszatérő eleme az a korabeli krizeológia, illetve Spengler hatását tükröző elmélet, amely a 20. század legfontosabb történéseit a tömegember előtérbe kerülésével hozza összefüggésbe. E felfogás értelmében a tömegben megszűnik a személyiség, a kultúra hanyatlásával eltűnnek az „emberszabású emberek”. A franciskánus monológja a III/10. fejezetben egyetlen oldalon három alkalommal adja az idegen szájába az „emberszabású” jelzőt annak leírására, hogy mi is az, aminek a hiánya a vasfüggönyön túli világot elviselhetetlenné teszi. Közismert, hogy a regény nem csupán a kommunizmus, hanem a modern kapitalizmus rendszerében is az eltömegesedés jelenségét látja. Ennek az ugyan más okokból, de szintén élehetetlen világnak a metonímiája Amerika a szövegben. A regény perspektívájából tekintve az ellentétes politikai rendszereknek közös sajátossága az egyéniség felszámolása, ezért jut a halálra készülődő idegen arra a korábban idézett következtetésre, hogy már csak Itáliában élnek igazi személyiségek. Élettársa így emlékszik vissza szavaira: „Azt mondta, csak ezen a parton élnek már, vagy élnek még emberszabású emberek. Azt is szerette, hogy itt nincsenek prolik... Vannak koldusok, de nincsenek prolik, mert itt mindenki személyiség...” (199.) A regény utóbb készült első felére hárult az a feladat, hogy bemutassa ezt a még emberszabásúnak maradt világot és a benne élő személyiségeket. Ennek a világnak a megjelenítését szolgálja az anekdotikus narráció hagyományának felelevenítése és egyidejű átértelmezése.

Miért mutatkozhat alkalmasnak ennek a diegetikus világnak a megalkotására az anekdotikus elbeszélésmód? A regény láttelepe szerint a 20. század kultúrávesztésének következményeként mindinkább lehetetlenné válik egyén és közösség rendezett viszonya. Az egyéniség vagy elveszik a tömeglétben, vagy távolságtartása következményeként végletesen izolálódik, s egyre teljesebbé váló elmagányosodása ugyancsak személyiségének felbomlásával fenyeget. Az anekdotikus narráció egyik jellegzetessége a megjelenített világ, illetve a hozzá fűződő elbeszélői viszony familiáris karaktere. A regény gyakran hozza szóba, hogy Nápolyban szinte mindenki ismeri egymást, nincs éles határ társas és magánélet, közügy és intimitás között. Szerkezetén is érződik a közösség és az egyén életének összefonódása: az első részben szinte nem is találunk olyan jelenetet, amely magányos alakot léptet színre. A szereplők általában csoportokat alkotva jelennek meg a szöveg terében, még a beteg melletti virrasztás és a szegényes családi ebéd elköltése is közösségi esemény. Az egymás mellé helyezett életképek a család, az ismerősök és baráti társaságok beszélgetéseit, foglalatosságait mutatják be. Ennek a létformának az egyik legplasztikusabb ábrázolása a halas és a fiatal nő veszekedése (I/8.), amelyet a műértő élvezetével hallgat a karmester szerepére pályázó, borotválkozó férfi és az ablakokban könyöklő közönség. A narrátor is osztozni látszik a hallgatóság élvezetében, erre

utal a játékos elbeszélőkedvvel alakított narráció, amely a jelenet leírása során ötletesen variálja az opera műfajából származó metaforákat.<sup>439</sup>

A Posillipo lakóit nem csupán egymáshoz fűzi családi viszony, hanem a szentekhez s rajtuk keresztül a lehetetlent megvalósító csodához is: „Tulajdonképpen senki másban nem bíztak, csak a saját, helyi szentjeikben. Ezek a szentek a nápolyi családdal tökéletes bizalmasságban éltek. Mindenütt ott voltak: a bassóban, a barlanglakásban, a műhelyben.” (67.)<sup>440</sup> Az első rész anekdotikus humora a szentekhez fűződő patriarchális viszony leírása során éri el egyik csúcspontját. Az anyák teljesen reális lehetőségként tarják számon, hogy gyermekeik közül az egyik kis szerencsével akár szentté is válhat:

A nápolyi anya mindig úgy nézte nyolc vagy tíz gyermekét, mint ahogy máshol reménykednek a sokgyermekes anyák, hogy valamelyik fiúcska vagy leányka tehetséges: zenész lesz, vagy író vagy államférfi. Így remélték Nápolyban, hogy a kis Giuseppe vagy Filippino egy napon talán szent lesz. (70.)

A humoros életképet tovább bővíti az elbeszélés, amikor a rosszindulatú nagybácsit hozza szóba, aki szakértő szemmel megvizsgálva a gyereket kijelenti, hogy az legfőljebb „beatus” lehet. Majd egy csattanó zárja le a témát: a más gyermekének szentté avatási szertartását rádióan hallgató anyák levonják a végkövetkeztetést: „Mindenhez összeköttetés kell.”<sup>441</sup> A szemtanú elbeszélő az ismerősség és az otthonosság érzését az emberek világán és a – meglehetősen materiálisan felfogott – természetfölötti szféráján túl a környezetre is kiterjeszti. A nápolyiak és a tenger között szintén bizalmas viszonyt érzékel: „A tenger cinkos is volt. Néha, alkonyatkor, összehunyorítottak, a tenger és az emberek, akik a tenger partján születtek.” (18.)

<sup>439</sup> „Mint a műértő, akinek bérlete van a San Carlo dalszínházban, a nyitány elhangzása után most ez az ember is oldalra hajtja a fejét és komolyan, szigorú pillantással, a veszekedés megnyitó szölamának dallamát figyeli. Kezében a nyitott beretvával figyel; a magasba néz, ahol az erkélyen, a lobogó hajzatú fiatal nő most két kezét mellére szorítja. Aztán az utca felé figyel, ahol a meredek sikátor egyik lépcsőfokán a boros áll, s két kézzel emeli magasba maroknyi rongycsomóvá gyúrt micisapkáját. A kezdeti nyitány után a boros és a fiatal nő ajkán most felcsendül a kettős szölam, a duett – s ezért az ember, akinek nincs munkája, de mindig tevékeny, magasba emeli a beretvát, s ezzel a jelzéssel int a fiatal nőnek, hogy korán lépett be a szölamba, hallgasson még egy pillanatra. A mozdulat parancsoló jellege elől a fiatal nő nem tud kitérni, és elhallgat. A boros megértette, hogy a veszekedés ütemét most már szakszerű karmester vezényli, s ezért behuntya szemait, kitérte karját és elengedte hangját. [...] / A vita két szölama – a női hang afféle *mezzoszoprán*, a másik, a buffo hangja, telt, öblös *bariton* – szárnyal a siroccoszagú levegőben. A nő még kezdő, de nem műkedvelő. Ezt mindenki érzi. Az erkélyrácsnak dől, kezét tragikus mozdulattal emeli az égnek, hajfonatai ziláltak. A boros, a kezdeti ária után, láthatólag elfordul partnerétől: már nem az erkélyre néz, hanem messzebb, az égre. Hangját egyenletes lejtéssel mélyíti, mert most az istennel veszekszik. Mozdulatai takarékosak, szemét néha behúnyja. Idősebb ember, sok gyakorlattal veszekszik. / Az ember, kezében a beretvával, hirtelen jelt ad, mintegy elvágja a veszekedést. Most elhallgatnak a veszekedők és mozdulatlanok. Taps nem hangzik fel, mert a nézők tapintatosak.” (*San Gennaro*, 1995, 36-37.) (Kiemelések az eredetiben.)

<sup>440</sup> Hasonló szöveg hely még: „A szent ott ült a család asztalánál, részt vett a mindennapok perpatvaraiban, mint a kolduló barátok.” (*Uo.*, 78.)

<sup>441</sup> *Uo.*, 71.



Az anekdotikus hagyomány felidézésének másik jellegzetes eljárása az alakok megformálásában, illetve a hozzájuk fűződő elbeszélői viszonyulásban nyilvánul meg. A karakterek megalkotása a zsánerfigura, illetve a szórakoztató külön 19. századi anekdotikus toposzait követi azzal a különbséggel, hogy helyi, itáliai színeket igyekezik kölcsönözni a szereplőknek. Az elbeszélés nem törekszik arra, hogy az alakoknak lélektani mélységet kölcsönözzön. Hogyan tölthetik be az igazi személyiség reprezentálásának funkcióját ezek a néhány karakteres jellemvonással felrajzolt alakok? Egyrészt azért alkalmasak erre a szerepre, mert a regény a tömegember meghatározó vonásának a jellegtelenséget tartja. Ebben az összefüggésben egy-egy markáns vonás elegendő a szürke, az alakatlan ellenpólusának megképzéséhez. Másrészt a figurákat az elbeszélés – Krúdy prózájára emlékeztető módon – reménytelenség és életkedv, humor és melankólia köztes terébe helyezi, ami bizonyos összetettséget kölcsönöz nekik. Megemlíthető továbbá, hogy a szereplői elbeszélő túlnyomórészt külső fokalizációt alkalmazva jeleníti meg figuráit, nem világítja át a tudatukat, csak annyit láttat belőlük, amennyi a külső szemlélő számára megmutatkozik. Láttuk, hogy a regény első részének nincs főszereplője abban az értelemben, ahogy a másodiknak. (A többször fel-feltűnő idegen tudóst sem tekinthetjük az első rész főszereplőjének, ottani szerepköre túlságosan marginális ehhez.) A regénynek ebben az egységében nem egy vagy több személy az elbeszélői figyelem tárgya, hanem a kollektív mentalitás, s az egyes figurák elsődleges funkciója nem az, hogy önmagukra irányítsák a figyelmet, hanem hogy ezt a mentalitást szemléltessék.

Fontos hangsúlyozni azonban, hogy a regénybeli alakok – ahogy arra már a veszekedés operaszerű megjelenítése is felhívta a figyelmet – szerepet játszanak. A szerep fogalma a második részben kiemelt jelentőséget kap a személyiség elvesztésének folyamatát tárgyaló alfejezetben (IV/2.). A megváltásra készülődő idegen – akinek szavait élettársa monológia közvetíti – az emigráns személyiség-vesztését egyfajta lelepleződésnek írja le: „Le kell vetni a hazájukat, az állampolgárságot, a nevüket, a múltjukat. Le kell vetni azt a nagyon különös hazugságot, ami ők voltak odahaza. Mert a személyiség mögött, azután a szerep mögött volt valami, amiről idekünn látják, hogy hazugság volt, a bölcsőtől a koporsóig...” (194.) A személyiséget, a szerepet az idézett szöveghelyen az idegen szavai egyértelműen negatívan értékeli: látszatként, hazugságként leplezik le. Ez a határozottnak tűnő ítélet azonban lassan elbizonytalanodik, majd paradoxon formáját öltve mintegy az ellentétébe fordul át. A hazugság alóli felszabadulás egyfajta megkönnyebbülés, mégis félelmetes tapasztalat, mert az emigránsok végül megértik, „hogy személyiségük, az a valaki, aki őket jelentette, felbomlik, megszűnik... s ugyanakkor megértik, hogy a másik személyiség, a hazugság, az otthoni, mégis

őket jelentette, a hazugság jelmezében is...” (195.) A társadalmi szerepként felfogott személyiség ebből a nézőpontból tekintve egyfajta félrevezető jelölő, amely igyekszik betölteni a jelölt szerepét. Megkönnyebbülésnek tűnik felszabadulni megtévesztő hatalma alól, ugyanakkor a jelölő eltörlésével a „felszabaduló” jelölt léte is veszélybe kerül, mert jelölő híján a környezet nem érzékeli, hogy az ő helyén egyáltalán létezik valamilyen tartalom. A környezete számára láthatatlanná váló én lassan maga sem érzékeli önmagát, a megtévesztő – a lényegi összefüggést megalapozatlanul sugalmazó – jelölő hiányában a jelölt lassan önmaga számára is megszűnik létezni. Mintha neki magának is szüksége lenne egy mégoly megtévesztő jelölőre ahhoz, hogy érzékelhesse önmagát. A társadalmi szerep olyan látszat, amely életben tart, amely keretet ad az énnak nevezett entitás számára, hogy létezhesen: a szubjektum e szerep nélkül felbomlik, megsemmisül.

A szerepet, a személyiséget – s ennek megfelelően: a regény első felében megjelenő alakokat – nem a személyiségük mélységét reveláló megjelenítés igénye teremti. A közösségben elfoglalt helyük és a vele járó szerep csak esetleges jelölője annak, hogy van ott egy létező, aki helyet, elfogadást, személyes kapcsolatot igényel. A rendezett társas viszonyok nem a másik személyiség mélységeinek megismerésén alapulnak, hanem annak belátásán, hogy a másik is valaki, akit ugyan nem láthatunk színről színre, de előzékenyen elfogadjuk annak, akinek képét magára ölti. A viszonyrendszer értelme nem egymás kölcsönös és elmélyült ismerete, hanem a rendezett összjáték, amelyben mindenki helyet talál magának, s e helyből bizonyosságot nyerhet személyiségének létezéséről. A fórumon zajló sürgölődő nép leírásakor olvashatjuk: „A nagy lármában és tolongásban volt egyféle nagyon régi rendtartás. Mindenki a helyén volt.” (25-26.) Ez a rendezettség a regény kultúra-fogalmának egyik legfontosabb alkotóeleme. Ezt helyet az elbeszélő ugyanakkor aligha fogja fel abszolút helyként. Az alakok nem abba a pozícióba kerülnek, amelyet ismeretlen belső lényegük egyszer s mindenkorra kijelöl számukra. A rendezettség olyan külső forma, amely ugyan élhető kereteket teremt, de nem valamiféle belső lényeg feltárulása. A csoda fogalmát az egyik szöveghelyen az elbeszélő így határozza meg: az a csoda, ha „az életnek megint belső méltósága és külső rendje lesz.” (119.) A külső rend nem a belső méltóság tükörképe, megfelelője, hanem csupán kerete. Az emberi viszonyok nem alapulhatnak a belső igazság feltárulásán – mivel ez eredendően hozzáférhetetlennek mutatkozik –, csupán a rendezett látszaton. A nápolyi világ családiassága nem lemeztelenítő intimitás, hanem olyan relatív közelség, melyben a szubjektum belső világának titkai homályban maradnak. Nincsenek nagy kitárulkozások, mindenki megmarad az ismerősség relatív távolságában, s betölti azt a szerepet, amelyet a közösség összjátékában elfoglal. Bár a közösségben betöltött szerep nem tárja fel belső világának tartalmát, nem is

idegen attól, ezért nem kényszeríti önfeladásra. Így maradhat meg személyiségnek szemben a tömegemberrel, akit a regény perspektívájából tekintve éppen az évszázados kultúra formát adó rendtartásának elvesztése foszt meg méltóságától.

Márai epikai világában a feltárulkozó, lemeztelenítő intimitásra nincs lehetőség. Nincs mód a másik közvetlen elérésére, a személyiségek között egyfajta áthághatatlan határ húzódik, a másik tulajdonképpen belső szférájába nem lehet belépni, azt csupán tiszteletben lehet tartani. Ezért visszatérő elbeszélői és szereplői pozíció Márai műveiben az idegenség és az ismerőség kettőssége által meghatározott helyzet. Az *Egy polgár vallomásai* elbeszélője úgy kötődik a család és a polgári kultúra hagyományához, hogy közben ki is lép e keretek közül. Már serdülő korában kiszakad a család közösségéből, a polgári léttől pedig író mivolta távolítja el. A Garrenek tudják, hogy a város polgársága számára magánéletük közügy, el is fogadják ezt a szerepet, mégsem vesznek részt a helyi társasági életben, s távol maradnak a közélettől is. A *San Gennaro vére* első részének látens szemtanú elbeszélője élvezettel számol be a közösség familiáris viszonyairól, ugyanakkor önmagát idegenként határozza meg, így a korábban említett példákhoz hasonlóan szintén idegenség és ismerőség köztes terébe helyezi a regény epikai világát. A regény végső változata is ezt a kettős mozgást ismétli meg a két, eltérő időpontban keletkezett rész egymás mellé helyezésével. Az első rész főszereplője a nápolyiak familiáris közössége, a második részé a halott idegen, akit nemcsak az elbeszélt történet mutat fel végletesen elmagányosodott alakként, de a narratíva szerkezete is fokozza elszigeteltségét, mivel csak a beékelte elbeszélők beszámolója jeleníti meg alakját.

A regény első része abban a tekintetben is jól látható szálakkal kapcsolódik az anekdotikus elbeszélésmód hagyományához, hogy a félmúlt régi vágású figuráit lépteti színre a személyiség képviselőiként. Ez a tradíció Mikszáth epikájában gyökerezik, Máraira közvetlen ösztönzést ezen a téren azonban minden bizonnyal Krúdy prózája gyakorolt, aki a múlt alakjait előszeretettel ábrázolta az anekdotikus elbeszélésmódnak azzal a változatával, amely a melankolikus humort tette uralkodó hangnemmé. A *Szindbád hazamegy* című regény Krúdy-értelmezése a nagyra becsült előd életművét egy letűnő világ és műveltség emlékezetének megőrzéseként fogta fel. Márai a maga epikáját Krúdy életművével állította párhuzamba pastiche-regényben: míg az elődre a letűnt nemesi, addig önmagára a felbomlóban lévő polgári kultúra elbeszélőjének szerepét osztotta. A *San Gennaro vére* első részében az amerikai rokon látogatásának elbeszélése vázolja fel azt a távlatot, amely idővel felszámolja majd Itália több ezer évre visszanyúló kultúráját. A kőműves unokaöccse már részben el is sajátította az új világ szokásait, mentalitása elindult a hasonulás útján. Erre utal többek között az is, hogy csupa olyan praktikusnak szánt ajándékot hozott Amerikából, amellyel házigazdái nem tudnak mit

kezdeni.<sup>442</sup> Az elbeszélői szólam egyik jellegzetes – némileg önismétlő – eljárása az antikvitás kulturális hatásának és nyomaiban továbbra is élő jelenlétének folytonos hangsúlyozása. A regény meglehetősen tendenciózusan ütközteti egymással a kultúra és a mindent átfogó haszonelvűség világát, s nem hagy kétséget afelől, hogy láttelepe szerint Európa kultúrája előbb-utóbb megsemmisül az Amerika által megtestesített mentalitás nyomása alatt.

A regény első felében a látens homodiegetikus narrátor elbeszélői magatartása több vonatkozásban is hasonul a megjelenített világhoz, ennek következtében az anekdotikus beszédmód sajátosságai a narrátor szólamában is érvényre jutnak. Az elbeszélői magatartás egyik szembeötlő vonása a narrátor bennfentessége, ami természetesen már a szemtanú rejtett pozíciójában is megnyilvánul. A „helyismeret”, az otthonosság további jele, hogy bár kívülről tekint szereplőire, mégis képes olvasni gondolataikban. Szavaik mögé lát, mert jól ismeri azt a kódrendszert, amelyet használnak.<sup>443</sup> Az „E” indulatszó gazdag jelentés-spektrumáról például oldalnyi terjedelmű humoros értelmezés olvasható. (14.) A szereplők egyik visszatérő tulajdonsága – s így a nápolyi mentalitás egyik fontos jellemzője – a cselekvések komótos tempója, amelyet a regény az új, haszonelvű világ ellentétéként állít be. A mogyoróárusról megtudjuk, hogy „[i]gazában nem szeret eladni, mert a tevékenységnek az a válfaja zavarja. Leginkább köszönni szeret: vevőkörének, az áthaladó ismerősöknek, a trolibusz vezetőjének.” (39.)<sup>444</sup> „Senki sem siet, az eladó sem, a vevő sem. Mindenki érzi, hogy nem érdemes sietni.” (33.) Ez a belátás az elbeszélés ütemén is érzékelhető nyomot hagy. A narrációt lassú, komótos tempó jellemzi, az egymás mellé helyezett életképek nem keltik az előrehaladó cselekmény képzetét. Az olvasónak komolyan el kell gondolkodnia, hogyan is kapcsolódnak össze, mennyiben viszik tovább az elbeszélést az egymást követő fejezetek. Nem kétséges, hogy létezik ilyen előrehaladó mozgás (familiáris viszonyok az emberek között – familiáris viszonyok az emberek és a szentek között – a szentek nélküli Amerika stb.), de az egyes szakaszok mellérendelő jelenetekből építkező volta, illetve ezek ráérős előadásmódja ezt az

<sup>442</sup> *Uo.*, 96-98.

<sup>443</sup> Az alábbi részletben az elbeszélő a báró egyetlen, rövid mondatából következtet a mögöttes, összetett tartalmakra. A szöveg fordított sorrendben adja elő ezt a folyamatot, amikor a fejtegetésekhez, mintegy utólagos magyarázatként illeszti hozzá, hogy milyen jelek vezették erre a belátásra: „A bombák itt rendszertelenül pusztítottak, mert az amerikaiak nem céloztak. Később az amerikaiak cigarettát és csokoládét adtak a nápolyi lányoknak és kisfiúknak. Különösen a négerek voltak adakozók. *Valahogy erre gondolhattak*, mert a báró – öreges eszmetársítás következményeképpen – ezt mondta: / – Az amerikaiaknak nincs szentjük.” (*San Gennaro vére*, 13.) (Kiemelés tőlem.)

<sup>444</sup> Ez a mozzanat joggal emlékeztetheti a regény olvasóját a Garrenek hangjegynyomdájára és régiségkereskedésére, ahova illetlenség számba ment vásárlási szándékkal belépni. Erre a *Féltékenyek* szövegében olyan hangsúlyos momentumra a *San Gennaro vére* egy másik cselekménymozzanata is visszaüt: a vadásztársaság tagjai nap mint nap elindulnak szokott kedvtelésüket üzni, de „[m]ár nagyon hosszú ideje nem esett meg, hogy valaki zsákmánnyal tért volna haza” közülük. (*Uo.*, 24.)

előrehaladást szinte észrevétlenné teszi. Szereplőihöz hasonlóan maga az elbeszélő is látványosan kerül a sietséget. Ezzel szemben a második rész monológjait retorikus karakterük a bennük megjelenő ismétlések ellenére is dinamikussá teszi: mindegyik szereplői elbeszélés egyetlen meghatározott cél felé halad, hogy magyarázattal szolgáljon a halálesetre.

Az anekdotikus elbeszélésmód Márai regényei közül a *Féltékenyek* és a *San Gennaro vére* mellett a *Szindbád hazamegy* szövegében is jelentős szerephez jut. Utóbbinak mégsem szenteltem kitüntetett figyelmet a Márai anekdotizmusát tárgyaló fejezetben, holott az irodalmi köztudat joggal a szerző jelentős művei között tartja számon, s az értelmezők általában többre értékeli, mint a *San Gennaro vére* című regényt. Döntésemben háttérben az áll, hogy a *Szindbád hazamegy* pastiche voltából fakadóan látványos stílusimitációt valósít meg, bravúrosan idézve fel a Krúdy-próza jellegzetes megoldásait. Az anekdotikus eljárások preferálását ezért ebben az esetben kézenfekvőnek tűnhet kizárólag az ommage-ból fakadó imitációra visszavezetni. Ebből a nézőpontból tekintve a regény anekdotizmusa nem Márai saját narratív technikájaként értelmezhető, hanem a megidézett Krúdy-epika beszédmódjának jellegzetességeként. A fejezet első részében igyekeztem bemutatni, hogy Márai egyik legjelentősebb műve, a *Féltékenyek* már három évvel a *Szindbád hazamegy* megjelenése előtt sikeresen tette a narratíva meghatározó elemévé az anekdotikus elbeszélésmódot, amely a több mint két évtizeddel később publikált *San Gennaro vére* első felének elbeszélői modorát is meghatározza. Ebbe a kontextusba illesztve a Szindbád-regény anekdotizmusa sem tudható be csupán a pastiche műfaji következményének.

A *Szindbád hazamegy* interpretációi általában kevés figyelmet szentelnek a regény anekdotizmusának,<sup>445</sup> holott Márai felfogása szerint Krúdy legsajátabb műfaja az anekdota. Ahogy az *Ál-Petőfi*hez írt bevezetőjében fogalmazott:

Krúdy [...] műfajt teremtett, amely egyedülálló volt, csak az övé [...] Könyvei nem „regények”, ennek a talán mindössze százéves és idő előtt elöregedett prózai műfajnak az értelmében; nem is belső monológok, ahogy Joyce-szal és Prousttal párhuzamosítva találgatták; s leginkább és feltűnően nem „olvasmányos művek”, a korabeli magyar széppróza divatos és kelendő műfajának, az anekdotának változatai.<sup>446</sup>

<sup>445</sup> Lőrinczy Hubának a regényről írott tanulmányában például sem az anekdota szó, sem ennek származékai nem fordulnak elő még az említés szintjén sem. (LŐRINCZY Huba, *Így írtál te, Hódolat és imitáció, vallomás és paródia* = Uő., „...személyiségnek lenni a legtöbb...” *Márai-tanulmányok*, Szombathely, Savaria University Press, 1993, 173-185.)

<sup>446</sup> Idézi, RÓNAY, *Márai Sándor*, Budapest, Éghajlat Könyvkiadó, 2017<sup>2</sup>, 284.

Az idézett megnyilatkozásból természetesen még nem következik szükségszerűen, hogy a szerző által megfogalmazott véleményt a pastiche narratív eljárásai is érvényre juttatják. Ugyanakkor olvasatomban a regény szövege messzemenően visszaigazolja az anekdotikus elbeszélésmód jelenlétét. Az általam képviselt álláspont azonban korántsem tekinthető általánosnak. Fried István például kifejezetten tagadja, hogy Krúdy beszédmódjára hatást gyakorolt volna az anekdotikus narráció, következésképpen a stílusimitáció sem mutat anekdotikus vonásokat. A *Szindbád hazamegy* szövegét interpretálva következetesen kitarva saját nézőpontja mellett, ugyanarra az álláspontra helyezkedik, amelyet a *Boldogult úrfikoromban* értelmezésekor is képviselt: az alakok szintjén megjelennek az anekdoták, de a narrátor távolságot tart ettől az anekdotázó diegetikus világtól. Sőtér Istvánnak egy megállapítására reagálva, mely szerint Krúdy életműve néha csak sörházi anekdoták sorozatának hat, kijelenti: „Talán a regények, elbeszélések számos figurájáról elmondható mindez, de a narrátorról semmikeppen nem.”<sup>447</sup> Mindössze annyit enged meg, hogy Márai regénye esetében „a Krúdy-élet számos epizódja, a Krúdy-anekdoták egyike-másika visszaköszön a szövegből.”<sup>448</sup>

Angyalosi Gergely szintén elsősorban a Krúdy személyére vonatkozó anekdoták felhasználásában érzékeli az anekdotizmus jelenlétét:

[A]z első mondatról kezdve világos, hogy Márai regényének három fő összetevője lesz: Krúdy Gyuláról, az íróról a köztudatban elterjedt anekdotikus-közhelyes történetek, a Krúdy-írásokból, főként a novellákból átvett és imitált stíluselemek, amelyek a „krúdys”, ill. „szindbádós” hangulatot hivatottak megteremteni, továbbá az az ideologikus világnézeti jellegű üzenet, amelyet ezekkel az eszközökkel Márai közölni óhajtott, s amelyet Krúdy-interpretációnak vagy még inkább az „igazi Krúdy” megragadásának állít.<sup>449</sup>

Szembetűnő, hogy az anekdotikus jelző csupán a Krúdy személyére vonatkozó szöveggel komponens mellett jelenik meg, azaz a hivatkozott szöveghely azt sugallja, hogy a Krúdyra jellemző stíluselemek imitációjában nem játszik szerepet az anekdotikus modor. Angyalosi a regény esztétikai teljesítményét – teljes joggal – a bravúros stílusimitációban látja, ennek a stílusnak, ennek az elbeszélői modornak az anekdotikus sajátosságairól azonban nem látszik tudomást venni, ami annak fényében, hogy értelmezésében az anekdotizmushoz negatív minősítés tapad, nem is meglepő. A képlet látszólag világos: a három komponens közül az egyik

<sup>447</sup> FRIED István, *Krúdy Gyula utolsó étkezése Márai Sándor Szindbád hazamegy című regényében*, Irodalomtörténet, 2012, 201.

<sup>448</sup> *Uo.*, 202.

<sup>449</sup> ANGALOSI Gergely, *A pastiche mint interpretáció*, Hungarológiai Közlemények, 1986, 343.

magas esztétikai színvonalat képvisel, a stílusimitáció bravúros. Az életrajzhoz kapcsolódó anekdoták ezzel szemben közhelyesek, a Krúdy-életmű értelmezése pedig egyoldalú és ideologikus. Egy későbbi szöveghelyen Angyalosi az anekdotikus jelleget újra negatív kontextusban említi:

Mielőtt rátérnénk Márai sajátos világképére és ideológiájára, amelynek kifejezésére voltaképpen eszközül használja Krúdyt, említést kell tennünk regényének talán gyengébb, esztétikailag legvitathatóbb szintjéről, a moralizáló-anekdotikus megoldásokról. Ezek egyáltalán nem elhanyagolható összefüggésekben bukkannak fel, ugyanakkor a mai olvasó talán éppen ezeket érzi a legdiszsonzánsabban hamisnak. Olyasmikre gondolok, amikor pl. Szindbád közli, hogy az ősi magyar bánat eredete nem más, mint az a havi 450 korona, amely mindig, minden magyar ember zsebéből hiányzott. Vagy amikor jelentősegteljesen felteszi a kérdést: „Milyen lehet négy deci bor?”<sup>450</sup>

A konkrét példák, amelyeket Angyalosi említ, ismét az életrajzi anekdotákhoz kötik az anekdotizmus jelenségét, ugyanakkor a „moralizáló-anekdotikus megoldások” kifejezés használata nyitva hagyja azt a lehetőséget, hogy ez a sajátosság az életrajzi elemeken kívül más vonatkozásban is érvényesül a szövegben.

Megítélésem szerint kifejezetten egyoldalú megközelítés a regény anekdotizmusát kizárólag a közkézen forgó Krúdy-anekdoták megjelenésére redukálni. Az anekdotikus elbeszélésmódnak ugyanis számos kelléke figyelhető meg a *Szindbád hazamegy* szövegében. Ezek közé tartozik az elbeszélés komótos tempója, a folytonosan megnyilatkozó elbeszélőkedv és a komikus effektusok állandó jelenléte. Az anekdotikus vonások között említhetők az olyan jellegzetes kitérők, amelyek a töltött káposzta elkészítésének problematikájába,<sup>451</sup> a bérfogatok természetrajzába<sup>452</sup> vagy az elhájasodott férfihasak tipológiájába<sup>453</sup> avatják be az olvasót. Ennek az elkalandozó, ráérős elbeszélésmódnak a kellékei közé sorolhatók azok a hasonlatok is, amelyek egész kis történetre kerekedve akasztják meg az életképekből építkező, egyébként is lassan pergő cselekményt. Az időből kikopott régivágású úriember figurája, melynek reprezentatív képviselője maga Szindbád-Krúdy, ugyancsak ismerős a 19. századi anekdotikus prózahagyományból, ahogy a különcök és csodabogarak (Artúr, a folyton alvó mesélő; Ede az irodalmi főpincér; Elemér, a borok hallgatag szakértője) is ennek a tradíciónak a folytatói. Talán mindezeknél látványosabb azonban az anekdotikus familiaritás, az ismerősség színrevitele és hangsúlyozása. Szindbádot mindenki régóta ismeri, akivel életének utolsó napján találkozik: a

<sup>450</sup> *Uo.*, 345.

<sup>451</sup> Itt és a továbbiakban a regény alábbi kiadására hivatkozom: Márai Sándor, *Szindbád hazamegy*, [Budapest], Akadémiai Kiadó – Helikon Kiadó, 1992, i.h. 16.

<sup>452</sup> *Uo.*, 17.

<sup>453</sup> *Uo.*, 32-33.

bérmocsis,<sup>454</sup> a Lukács fürdő személyzete és vendégei,<sup>455</sup> az eladó a hentesüzletben,<sup>456</sup> a London szálloda pincére és egyéb alkalmazottai.<sup>457</sup> Az otthonosság és a családiasság érzete állandó nosztalgia tárgya regényben,<sup>458</sup> miközben a szöveg arra is határozott utalást tesz, hogy ez az otthonosság legfellebbezhetőbb relatív és átmeneti lehet: „A »London«-ban olyan ismerős volt a hideg ételzsír szaga is, mintha csakugyan lenne hely a világon, ahol a vándor kissé otthon érezheti magát.” (100.) A régi világbeli otthonosság tehát csupán elviselhetőbbé teszi a létezés eredendő otthontalanságát: Szindbád „[ö]tvenöt éve készült hazamenni. De még soha nem sikerült ez a vállalkozás.” (119.) A regény címe és cselekményének lezárása világossá teszi, hogy Szindbád csak halálával talál haza. A főszereplőnek ezt a belátását hangsúlyozza a nirvána többszöri említése a szöveg utolsó szakaszában. Mindez azt mutatja, hogy a regény anekdotizmusa képes felidézni a Krúdy-szövegek melankolikus humorát, amely a létezés eredendő céltalanságára reflektál.

A regény anekdotikus humorának ez a melankolikus, reflexív jellege teszi kétségesé Angyalosi ítéletét, mely szerint „a *Szindbád hazamegy* csak Krúdy világának felületét érinti

<sup>454</sup> „Nem akadt olyan bérmocsis a városban, aki ne ismerte volna személyesen a hajóst.” (18.)

„[M]ég a lótarok és a lovak szagában is volt valami meghitt, bizalmas és ismerős, melyet Szindbád mind mohóbban és egyre szomorúbban keresett az életben, s mind ritkábban talált meg az élet valamely divatjamúlt tüneményében.” (19.)

<sup>455</sup> „Ez a fürdő a ritka helyek közé tartozott a városban, melyet még nem bontott meg a kor csákánya s ahol a hajós jól érezte magát. Szerette az egyemeletes, sárga ház méreteit, szerette a kapualjat, ahol nem volt semmiféle különös látnivaló, s mégis, minden alkalommal, különösen téli hajnalokon, mikor az utas bálból vagy éjszakai kávéházból érkezve, lila orral és dideregve átlépett az üvegajtó küszöbén, egyszerre otthon érezte magát, az otthonnak egy nehezen meghatározható, csak a hajós és kortársai számára érzékelhet válfajában, ahol nem volt bútor, sem kanári, s mégis otthon volt, a szónak valamilyen nemesen hazátlan, férfias és komor értelmében.” (27.)

„[A]z idős hölgy, aki a város megbízásából osztogatta itt a fürdőjegyeket, már ismerte a hajóst. Puha, kövér kezét kinyújtotta az ablaknyíláson át, elfogadta Szindbád kézcsókját, mintha egy vidéki úrilak ablakából nyújtaná kezét e májusi reggelen az arra lovagló ulánustisztnak [...]” (28.)

„Most sem szólt többet, némán vetkőzött, szótlanul kötötte derekára az ágyékkötőt, s nyugodt léptekkel ballagott le a fürdőmedencébe, ahol minden és mindenki ismerte, s az öreg, kövér dögönyöző-mesterek olyan tisztelettel és örvendezéssel fogadták, mintha valamilyen konstantinápolyi nagyúr tért volna vissza, janicsárjai élén, török pasákkal övezve, háremébe és kéjlakába, a Boszporusz partján.” (31.)

„Mindent és mindenkit ismert itt Szindbád. S mielőtt elnyújtózott volna a meleg tóban, melynek ereje gyógyította a podagrát és a lankadó életkedvet is, szemügyre vette az ismerős képet, mint a gazda, mikor hosszú útról tér haza, és mustrálni kezdi háza táját és jószágait.” (32.)

„De mind rokonok volta itt a gőzben, meleg ködben és forró vízben.” (36.)

<sup>456</sup> „A bácskai üzletben hamar végzett, mert már ismerték Szindbád ízlését.” (44.)

<sup>457</sup> „De a »London«-ban jól ismerték Szindbádot. Ezért a csapos, mikor a söntés üvegajtóján át megpillantotta a fogatot s a vendéget, kérdés nélkül a csap alá állított egy fülespoharat s teleengedte tiszta, sárga sörrel.” (89.)

„A »London« kapuja előtt még ott ragadt a falon a nagy, üsthöz hasonló sárgaréz jelzőharang, amely olyan örvendő kongással jelentette mindenkinek a vendég érkezését, mintha családtag érkezett volna egy vidéki otthon tornácára.” (93.)

„Nemcsak a csapos, aki már másodszor eresztett egy vágásra való sert a Szindbádnak előre elkészített fülespohárba, a pincérek is értesültek már a hajós érkezéséről. E hírre a vendéglő népét csendes, de bensőséges izgalom hatotta át, mint a zenekart, mikor az ügyeletes csengője a nagy karmester érkezését jelzi.” (96.)

<sup>458</sup> „A vidéki s egyébként ritkuló és elhaló pesti vendégfogadóban élt még a régi, úri magyar szívélyesség és vendéglátás hagyománya, a portás oly barátságosan üdvözölte az ismerős vendéget, mintha családtag érkezett volna Vácról, ahol emberölés miatt ült két-három évet, mert nem bírt a vérével, és meg kellett védeni becsületét [...]” (104.)



meg.”<sup>459</sup> Márai pastiche-a korántsem fedi el Krúdy prózájának azt a vetületét, amely nagy esztétikai erővel viszi színre az apróságokból összetákolt élet egyszerre elégikus és ironikus belátását. Azaz korántsem feledkezik meg arról, amit Angyalosi kifogásol, arról, hogy „Szindbád azért szeret mindent, »ami hazugság, illúzió, elképzelés, regény«, mert csak a formákban, a mindennapi élet apró rítusaiban hisz, azokban is csak annyira, hogy segítsenek elviselni a bölcsőtől a koporsóig kitöltendő időt, mert másra, mint a formákhoz való ragaszkodásra nem lát lehetőséget.”<sup>460</sup>

Angyalosi joggal kifogásolja, hogy Márai regénye egy olyan írószerepet is tulajdonít Krúdynak, amely korántsem volt jellemző rá, s ez a közösségért felelősséget érző, „a lelkekben élő Magyarországot” megfogalmazni vágyó írói magatartás sokkal inkább felel meg saját ambícióinak, mint a Krúdy-életműnek. Ugyanakkor érdemes leszögezni, hogy Márai regénye műalkotás, nem irodalomtörténeti tanulmány. Következésképpen szabadabban interpretálhatja Krúdy életművét, mint ahogy azt az irodalomtörténész teheti. A regény értékét nem Krúdy-értelmezésének meggyőző volta, hanem a szöveg esztétikai hatása adja. Márai könyvének bizonyos szakaszai valóban meglehetősen egyoldalú képet festenek Krúdy életművéről, ennél azonban nagyobb probléma, hogy egy terjedelmes szakasz erejéig túlságosan retorizáltta, túlságosan patetikussá válik, s ennek következtében a regénynek ez a része sokat veszít esztétikai minőségéből. Az „Írt, mert” anafora visszatérő ismétlődésére épülő, mintegy 30 oldal terjedelmű egység a regény legkevésbé sikerült része, amely valóban nem mentes a patetikus moralizálástól. Csakhogy a szövegnek éppen ez az a szakasza, amelyben az anekdotikus előadásmód radikálisan visszaszorul. A pátosz túlzott eluralkodása jórészt éppen azzal magyarázható, hogy az anekdotikus humor látványosan visszahúzódik a szövegben. Ezért aligha fogadható el az anekdotizmusnak és a moralizálásnak az az összekapcsolása, egymásnak való megfeleltetése, amely Angyalosi Gergely értelmezését jellemzi. A *San Gennaro vére* szövegéhez hasonlóan az anekdotikus elbeszélésmód komikuma a *Szindbád hazamegy* esetében is ellensúlyt képez a túlzott pátosszal szemben. A familiaritás szerepe szintén hasonló a két regényben: annak az emberi léptékű közegnek a fenntartása a feladata, amely formáival, a közösség tagjai által elfogadott szabályrendszerével elviselhetővé teszi a létezés eredendő idegenségét.

Márai az általa letűnőben lévőnek látott polgári életforma megjelenítése során néhány jelentős művében visszanyúlt annak az anekdotikus elbeszélésmódnak a hagyományához,

<sup>459</sup> ANGYALOSI, *I.m.*, 345.

<sup>460</sup> *Uo.*, 344.

amely egykor az anakronisztikussá vált nemesi értékrend és életvitel színrevitelének egyik jól ismert epikai formája volt. Az értékeket hordozó, de az időből végleg kiszoruló figurák a külön típusának szerepkörét folytatják és formálják át. Az anekdotikus familiaritás ugyancsak számottevő szerephez jut annak a meggyőződésnek a jegyében, hogy összetett kultúrát csupán kisebb, emberi léptékű közösségek képesek létrehozni és fenntartani. Az életmódhoz és az értékrendhez fűződő személyes viszony ezért alapvető kelléke annak a szertartásrendnek, amelyen minden valódi kultúra alapszik. A polgári életforma tehát közösséget feltételez, ugyanakkor ez a közösségi identitás nem jelent közvetlenséget és bensőségességet. Az összetartozás tudata alig mutatkozik meg a közösség tagjainak mindennapi érintkezésében, sokkal inkább virtuális jellegű. A közösség tagjait paradox módon egy olyan mentalitás kapcsolja össze, amelynek meghatározó eleme a magány feloldhatatlanságának tudata. Ezt a kollektív identitást tehát a közösségtudat és a távolságtartó izoláció egyidejűsége, dinamikus egysége jellemzi. A közösség összetartozásának érzete sokkal inkább egyfajta absztrakt tudat, mint a közvetlen érintkezésben megnyilvánuló mindennapos gyakorlat. Márai anekdotikus beszédmódja kollektivitás absztrakt felfogásából fakadóan elvontabb és intellektuálisabb karakterű, mint az a hagyomány, amelyből ösztönzést merített.

## Összefoglalás

A 20. század első felének magyar prózájában az anekdotikus beszédmódnak nem csupán a 19. századi hagyományt lényegében változatlanul hagyó, egyre korszerűtlenebbé váló formáival találkozhatunk, hanem olyan változataival is, amelyek a bennük érvényre jutó szemléletmód és narratív poétika alapján egyaránt joggal sorolhatók a hazai irodalmi modernség jelentős teljesítményei közé. Az értekezésben tárgyalt művek azt bizonyítják, hogy az anekdotikus hagyomány a 20. század első felében képes volt a megújulásra, hogy a magyar elbeszélő tradíciónak ez a 19. században olyan népszerű és termékeny iránya a modernség időszakában sem veszítette el esztétikai potenciálját. Az anekdotikus elbeszélésmód átalakulása következtében alkalmassá vált olyan témák és attitűdök színrevitelére, amelyek a magyar irodalom közegében a modernség időszakában jelentkeztek, s melyeknek analógiái a modernség európai irodalmában is megtalálhatók.

Bár az irodalmi köztudat az anekdotát és az anekdotizmust a problémátlan világszemlélet, az univerzális konszenzus narratív formájaként tartja számon, a 20. század első felének magyar epikájában több olyan alkotás született, amely az anekdotikus oralitást a játékos szubverzió beszédmódjaként értelmezte. Különböző mértékben ugyan, de gyakran megjelenik az anekdotikus elbeszélő és/vagy szereplő kívülálló társadalmi pozíciójának hangsúlyozása. Az anekdotikus előadásmód ezekben az esetekben egy sajátos értékrend, egy a közfelfogással szembeforduló különvélemény autentikus megnyilvánulásának mutatkozik. A csavargó, a kalandor és a bohém egyaránt ennek a kívülálló pozíciónak a megjelenítésre hivatott szerepkörök.

A 19. századi anekdotizmusra jellemző kedélyesség a modernség időszakában összetettebbé válik. Ez részben annak köszönhető, hogy a derű más szemléletmódokkal, illetve hangnemekkel vegyülve olyan rétegzett minőségeket alkot, mint a melankolikus életöröm (Krúdy), az akasztófahumor (Cholnoky) vagy a létezés irracionális voltára reflektáló játékos irónia (Kosztolányi). Az anekdotikus derű azáltal is elmélyültebb formát ölt, hogy több szerző esetében (Tersánszky, Krúdy) a létezés örömeinek megnyilatkozásaként jelenik meg, ami bizony fokú reflexív jelleget kölcsönöz neki. A derűnek ez a változata közel áll Esterházy Péter prózájának ahhoz a sajátosságához, amelyet Mészöly Miklós – nem minden elmarasztaló él nélkül – ontológiai derűnek nevezett, amelyet ugyanakkor a *Javított kiadás* elbeszélője korántsem tagadott meg.

Az anekdotikus elbeszélésmód gyakran összefonódik a viszonylagosság tapasztalatával. Az anekdotának tulajdonított problémátlan világnézettel szemben ez a fajta anekdotizmus a relativitás, illetve a pillanatnyi érvényesség narratív formája. Az előszó imitálása az elszálló szó illékonyágára emlékeztetve teszi szemléletessé a temporalitás általános érvényű voltát. Másrészt a jelentéktelennek tetsző fragmentumokból, az egymással helyettesíthető semmiségekből építkező mellérendelő szerkesztésmód kétségbe vonja a lényeg fogalmának érvényességét, s minden jelenség eredendő esetlegességére hívja fel a figyelmet.

Az anekdotikus narráció valamennyi vizsgált modern változatára jellemző, hogy nem őrizte meg változatlan formában a beszédmód 19. századi variációinak kollektív jellegét. A *communis opinio* Mikszáthnál még csak óvatosan megkérdőjelezett érvényességét az egyéni nézőpont határozott érvényre juttatása váltotta fel. A kollektív szemléletmódot tehát a magyar modernség irodalmára jellemző individuális szemléletmód a maga igényei szerint alakította át. Ez a folyamat ugyanakkor nem járt szükségszerűen együtt a kollektív vonatkozások teljes felszámolásával. Márai vizsgált regényeiben például az individuális és a kollektív egyszerre rendelkezik egymást feltételező és egymást ellenpontoszó funkcióval. Az önmagát magányosként meghatározó személyiség saját értékrendjét csak egy virtuális közösséghez tartozva őrizheti meg, miközben magányát feloldhatatlan adottságnak tekinti.

A művek egy része a szóbeli előadás imitációjával a maga „irodalmon kívüli” pozícióját igyekszik hangsúlyozni. Tersánszky, Cholnoky Viktor és Kosztolányi műveiben az anekdotikus oralitás az irodalom intézményesült formáival áll oppozícióban. Ezek a szövegek arra szólítják fel az olvasót, hogy vizsgálja felül irodalomról alkotott felfogását. Többek között megkérdőjelezi a magas irodalom és a szórakoztató irodalom elválasztását, legitim poétikai eljárásá teszik az alulstilizálást, a „nyelvrontást”, eltávolodva ezzel az irodalmi művet a nyelvi norma megtestesüléseként értelmező felfogástól.

Az anekdotizmusra jellemző elbeszélőkedv, illetve a csattanó műfajra jellemző felszabadítása a valóság elvárása alól lehetőséget kínált az anekdotikus narráció számára, hogy a modernség egyik jellegzetes igényének megfelelően teret adjon az irodalmi öntükrözés eljárásainak, s ezzel szoros összefüggésben folytonosan felhívja a figyelmet az irodalmi szöveg fikcionalitására. A modernség anekdotizmusát ez a hangsúlyozott öntükröző jelleg tette alkalmassá arra, hogy a hazai posztmodern irodalom hagyománytudatának egyik fontos elemévé váljon.

Az értekezés a 20. század első felének irodalmában követte nyomon a hazai anekdotizmus alakulástörténetét. Néhány alkalommal ugyanakkor utalást tett arra is, hogy az anekdotikus hagyomány a posztmodern időszakában szintén élő narratív formának mutatkozik.

Megjegyezhető, hogy minden bizonnyal a 20. század közepének magyar epikája sem képez szünetet az anekdotikus elbeszélésmód újszerű formáinak megjelenése terén. Örkény István prózája például ugyancsak nem maradt érintetlen az anekdotikus hagyománytól. Elegendő csupán a *Tóték* című kisregényére hivatkozni, amely maga is utal a mikszáthi hagyomány jelenlétére, amikor a fekete esernyő és Szent Péter Mariska által vizionált megjelenése révén kapcsolatot létesít a közismert Mikszáth-regény szövegével. A narrátor elbeszélői stratégiája a közvélemény, a communis opinio látszólagos elfogadása és látens elutasítása közötti feszültségben teremti meg az elbeszélés ironikus-humoros hangnemét. Talán ezek az éppen csak felvillantott vonatkozások elegendők ahhoz, hogy jelezzék, az anekdotikus elbeszélésmód megújulásának története a 20. század második felének prózája és a kortárs irodalom vonatkozásában is figyelemre méltó témának mutatkozik.

## Irodalomjegyzék

- ABOTT, Porter, *Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, 2008.
- ALEXA Károly, *Anekdota, magyar anekdota = Tanulmányok a XIX. század második feléről*, szerk. MEZEI József, [Budapest], ELTE BTK, 1983.
- AMBRUS Zoltán, *Irodalom és újságírás = Esszépanoráma 1900-1944, I.*, szerk. KENYERES Zoltán, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978, 5-25.
- ANGYALOSI Gergely, *A pastiche mint interpretáció*, Hungarológiai Közlemények, 1986, 329-346.
- ANGYALOSI Gergely, *Kakuk Marci: a pikaró és a buddhista = Uő., A kötő hét bordája*, Debrecen, Latin Betűk, 1996, 68-85.
- BABITS Mihály, *Könyvről könyvre. Esti Kornél*, Nyugat, 1933, I, 688.
- BAHTYIN, Mihail, *Dosztojevszkij poétikai problémái*, Budapest, Gond-Cura/Osiris Kiadó, 2001.
- BALOGH Piroska, „*A tudomány jegyében*”? *Cholnoky Viktor és A Hét = A kánon peremén. Az irodalmi modernség alakváltozatai a XIX.-XX. Század fordulójának magyar prózájában*, szerk. EISEMANN György, Budapest, ELTE XVIII-XIX. Századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, 1998.
- BARABÁS Judit, *Az Esti Kornél-történetek*, Kalligram, 1995/10, 49-58.
- BARANYAI Norbert, *Házas (pár)bajok. Kommunikáció és hatalmi harc a Galamb papné házasságtörténetében*, Irodalomtörténet, 2013, 77-102.
- BAUDELAIRE, Charles, *A mesterséges mennyországok*, ford. HÁRS Ernő, Budapest, Gondolat Kiadó, 1990.
- BAZSÁNYI Sándor, „*Ez tréfa?*” *Kosztolányi Esti Kornéljáról*, Budapest – Pozsony, Kalligram Kiadó, 2015.
- BENGI László, *A kompozíció ereje. Alakok és Esti Kornél*, Kortárs, 2014/2, 68-79.
- BENGI László, *Elbeszélt halál. Kosztolányi-tanulmányok*. Ráció Kiadó, Budapest, 2012.
- BENYOVSZKY Krisztián, *Fosztogatás. Móricz-elemzések*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2010.
- BODNÁR György, *Az anekdotavita és elméleti tanulságai = Uő., A „mese” lélekvándorlása*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988, 17-29.
- BODNÁR György, *Az elbeszélés válaszüjtán. Tersánszky Józsi Jenő: A tiroli kocsmáros = Uő., Jövő múlt időben*, Budapest, Balassi Kiadó, 1998, 215-217.
- BORI Imre, *A primitív tudat nyomában = Uő., Móricz Zsigmond prózája*, Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1982, 159–160.

- BOTKA Ferenc, A San Gennaro vére *keletkezéséhez*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2002/5-6, 526-542.
- BRASSAI Zoltán, *Trivulzio fél szeme*, Vár ucca tizenhét, 1993/1, 119-125.
- CHOLNOKY Viktor, *Császárság az óceánon*, Székely Nemzet, 1900. március 10., 1.
- CHOLNOKY Viktor, *Összegyűjtött művei*, [Szeged], Szukits Könyvkiadó, 2001
- CHOLNOKY Viktor, *Tammúz*, Budapest, Franklin Társulat, 1910.
- CZÉRE Béla, *Krúdy Gyula* (Nagy magyar írók), Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1987.
- CZIBOR János, *Tersánszky J. Jenő*, Csillag 1948/11, 50-56.
- CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond = A magyar irodalom története V. 1095-1919*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965, 151-215.
- CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond útja a forradalmakig*, Budapest, Magvető Kiadó, 1960.
- CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1992.
- Csányi Erzsébet, *A regénypoétika és egy „regényes szívügy” találkozása*, Híd, 1988/12, 2339-2342.
- DÉRCZY PÉTER, *A reális kísértet*, Vár ucca tizenhét, 1993/1, 163-165.
- DÉRCZY Péter, *Az elbeszélőhagyomány átalakítása*, Hungarológiai Közlemények, 1990/1-2, 158-166.
- DÉRCZY Péter, *Szindbád és Esti Kornél*, Literatura, 1986/1-2, 81-94.
- DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet. Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995.
- DOBOS István, *Az anekdotikus novellahagyomány és epikai korszerűség (A századforduló öröksége) = Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1993, 265-284.
- DÓCZY Jenő, *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, Nyugat, 1924/4, 263-264.
- DÖMÖTÖR Vilmos, *Az emigráció két útja. Márai Sándor Béke Ithakában és San Gennaro vére*, Studia Caroliensia, 2009/4, 129-153.
- EICHENBAUM, Borisz, *Egy rendhagyó író = Uő., Az irodalmi elemzés*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1974, 178-196.
- EICHENBAUM, Borisz, *Hogyan készült Gogol Köpönyege = Uő., Az irodalmi elemzés*, 58-78.
- EISEMANN György, *Fantasztikum és médium. Chólnoky Viktor: Olivér lovag*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2010/3, 256-269.
- EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Budapest, Korona Kiadó, 1998.

- FABÓ Kinga, *Pluralitás és anekdotaforma* = Uő., *A határon* (JAK-füzetek 31.), Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1987, 96-113.
- FÁBRI Anna, *Ciprus és jegenye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1978.
- FEHÉR Erzsébet, *A hagyományozás elbeszélő formái. Szövegszerveződés és beszédmód Eötvös Károly Balatoni utazás és Bakony című műveiben*, Vár ucca tizenhét, 1996/1, 198-198.
- FÖLDES Györgyi, „Papirosból készült házak”. *Cholnoky Viktor szövegvilága*, Alföld, 2014/7, 77-84.
- FRIED István, „...egyszer mindenkinek el kell menni Canudosba”. *Tanulmányok az ismeretlen Márai Sándorról*, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1998.
- FRIED István, „Ne az író történjen meg, hanem a műve”. *A politikus és az irodalmi író Márai Sándor*, [Budapest], Argumentum Kiadó, 2002.
- FRIED István, *Író esőköpenyben. Márai életének, pályájának emlékezete*, [Budapest], Helikon Kiadó, 2007.
- FRIED István, *Krúdy Gyula utolsó étkezése Márai Sándor Szindbád hazamegy című regényében*, Irodalomtörténet, 2012, 198-208.
- FRIED István, *Siker és félreértés között*, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2007.
- FRIED István, *Szomjas Gusztáv hagyatéka*, Budapest, Palatinus Kiadó, 2006.
- FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1986.
- GENETTE, Gérard, *Die Erzählung*, München, Fink, 1998<sup>2</sup>.
- GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse Revisited*, Ithaka, New York, Cornell University Press, 1998, 84-85.
- GOSSMANN, Lionel, *Anekdota és történelem = Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. KISANTAL Tamás, Pécs, Kijárat Kiadó, 217-248.
- GYÖRFFY Miklós, *Móricz dzsentri-regényei – mai szemmel* = Uő., *Magyar elbeszélő szövegek*, Kalligram, Pozsony, 2004, 44-66.
- HAJDU Péter, *A Cholnoky-dinasztia legendája = A magyar irodalom története II.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007, 762-770.
- HAJDU Péter, *Csak egyet, de kétszer*, Budapest – Szeged, Gondolat Kiadó – Pompeji, 2005.
- Handbook of Narratology*, ed. Peter HÜNH, John PIER, Wolf SCHMID, Jörg SCHÖNERT, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2009.
- HERMÁNYI Dienes József, *Nagyenyedi Demokritos*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1960.
- JOLLES, André, *Einfache Formen*, Tübingen, Niemeyer, 1999<sup>7</sup>.
- KÁNTOR Lajos, *Vallomásos Móricz Zsigmond*, Bukarest, Ifjúsági Könyvkiadó, 1968.



- KELEMEN László, *Krúdy Gyula*, Szeged, Magyar Irodalomtörténeti Intézet, 1938.
- KENYERES Imre, *Új realizmus*, Sorsunk 1947/9, 520-532.
- KÉRY László, *Tersánszky Józsi Jenő: Kakuk Marci, Vigilia*, 1942, 394–395.
- KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi* (Irodalomtörténeti könyvtár 34.), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979.
- KISS Ferenc, *Kosztolányi-tanulmányok*, Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1998.
- KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE EMIL, *Tersánszky = Virgonc szavak királya. In memoriam Tersánszky Józsi Jenő*, szerk. TARJÁN Tamás, [Budapest], Nap Kiadó, 1999, 328-330.
- KOMPOLTHY Zsigmond, *A rejtőzködő főmű*, Életünk, 1986/2, 159-170.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Én, te, ő*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél* (Kosztolányi Dezső összes művei), szerk. TÓTH-CZIFRA Júlia, VERES András, Pozsony, Kalligram, 2011.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hattyú*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Sötét bújócška*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tükörfolyosó*, Budapest, Osiris Kiadó, 2004.
- KOVÁCS Árpád, *A szómű Gogol prózájában = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom tanulmányozásába I-II.*, szerk. KROÓ Katalin, Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2006. I. kötet, 195-215.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A literarizált eszköztelenség = Uő., Beszédmód és horizont*, Budapest, Argumentum Kiadó, 1996, 186-202.
- KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Klasszikus modernség – kartézianus értéktávtatban. Márai Sándor: San Gennaro vére*, Új Írás, 1990/5, 106-108.
- LENGYEL András, *Az „esthajnali csillag”. Vázlatok és adatok Cholnoky Viktorról*, Nap Kiadó, Budapest, 2015.
- LENGYEL ANDRÁS, *Játék és valóság közt. Kosztolányi-tanulmányok*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2000.
- LESZKOV, Nyikolaj Szemjonovics, *Kisregények és elbeszélések I-II*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1958.
- LŐRINCZE LAJOS, *Rejtély = Uő., Emberközpontú nyelvművelés*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1980, 167-179.
- LŐRINCZY Huba, „...lehet-e megváltani a világot?...” San Gennaro vére = Uő., *Ambrustól Máraihoz. Válogatott esszék, tanulmányok* (Isis-könyvek), Szombathely, Savaria University Press, 1997, 335-349.

- LŐRINCZY Huba, *Búcsú egy kultúrától. Márai Sándor: A Garrennek műve*, Bár Szerkesztőség, Szombathely, 1998.
- LŐRINCZY HUBA, *Így írtál te, Hódolat és imitáció, vallomás és paródia = Uő., „...személyiségnek lenni a legtöbb...” Márai-tanulmányok*, Szombathely, Savaria University Press, 1993, 173-185.
- MÁRAI Sándor, *Az idegenek*, Budapest, Helikon Kiadó, 2006.
- MÁRAI Sándor, *Féltékenyek*, Helikon Kiadó, Budapest, 2006.
- MÁRAI Sándor, *San Gennaro vére*, Budapest, Akadémiai Kiadó – Helikon Kiadó, 1995.
- MÁRAI Sándor, *Szindbád hazamegy*, [Budapest], Akadémiai Kiadó – Helikon Kiadó, 1992.
- MARZIO, Galeotto, *Mátyás király találó, bölcs és tréfás mondásairól és cselekedeteiről*, Budapest, Dekameron Kiadó, 2002.
- MIKSZÁTH Kálmán, *Anekdóták I-II*, Budapest, Révai, 1917.
- MIKSZÁTH Kálmán, *Összes művei 12, Regények és nagyobb elbeszélések*, szerk. Bisztay Gyula, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959.
- Móricz a jelenben* (MIT-konferenciák), szerk. BENGI László, SZILÁGYI Zsófia, Budapest, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2015.
- MÓRICZ Zsigmond, *Regényei és elbeszélései 1. Regények 1909-1914*, Budapest, Magyar Helikon, 1962.
- MÓRICZ Zsigmond, *Regényei és elbeszélései 4. Regények 1924-1928*, Budapest, Magyar Helikon, 1963.
- NAGY Péter, *Móricz Zsigmond*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962<sup>2</sup>.
- Narratíva és politika. Mikszáth-újraolvasás* (MIT-konferenciák), szerk. BENGI László és EISEMANN György, Budapest, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2016.
- NÉMETH Andor, *Tersánszky Józsi Jenő: Egy ceruza története*, = Uő., *A szélén behajtvá*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1973, 361-364.
- OLASZ Sándor, *Regénypoétika – állattörténetben*, Forrás, 1997/2, 75-83.
- OROSZ Magdolna, *Utazás kultúrák között. Interkulturális mozzanatok Cholnoky Viktor Trivulzio-novelláiban = Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. BEDNANICS Gábor, EISEMANN György, Budapest, Ráció Kiadó, 2006, 102-122.
- RADICS Viktória, *A rosszullét valőrjei*, Vár ucca tizenhét, 1993/1, 114-118.
- RÓNAY György, *Az idő forradalma. Fejezet a modern magyar irodalom életrajzából*, Magyarok, 1947/6, 413-430.
- RÓNAY László, *Kosztolányi Dezső*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1977.
- RÓNAY László, *Márai Sándor*, Budapest, Éghajlat Könyvkiadó, 2017<sup>2</sup>.

- RÓNAY László, *Márai Sándor*, Budapest, Magvető Kiadó, 1990.
- RÓNAY László, *Tersánszky Józsi Jenő* (Nagy magyar írók), Budapest, Gondolat Kiadó, 1983.
- SÁNTA Gábor, *Cholnoky Viktor Amanchich-novellái*, Vár ucca tizenhét, 1993/1, 91-99.
- SCHÄFER, Rudolf, *Die Anekdote. Theorie – Analytik – Didaktik*, München, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 1982.
- SCHMID, Wolf, *Elemente der Narratologie*, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2005.
- SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990.
- SCHÖPFLIN Aladár, *Móricz Zsigmondról*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.
- SEPEGHY Boldizsár, „*Félig tréfásan, félig komoly hangsúllyal.*” *Az irónia alakzatai Krúdy Gyula Boldogult úrfikoromban című regényében*, Literatura, 1999, 95-104.
- SZAJBÉLY Mihály, *Ch[olnok]y [Viktor], az újság[ot]író [író]*, Vár ucca tizenhét, 1993/1, 83-84.
- SZALAY Károly, *Tersánszky Józsi Jenő novelláiról*, Irodalomtörténet, 1961/3, 328-334.
- SZÁVAI János, *A kassai dóm. Közelítések Márai Sándorhoz*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2008.
- SZEGEDY–MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 1991.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az Esti Kornél jelentésrétegei = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Anonymus Kiadó, 1998, 158-177.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2010.
- SZILÁGYI Zsófia, *Móricz Zsigmond*, Kalligram, Pozsony, 2013.
- SZIRÁK Péter, *Hívni a csodát. Az idegen tekintete a San Gennaro vérében*, Alföld, 2011/6, 91-97.
- SZITÁR Katalin, *A prózanyelv Kosztolányinál* (Asteriskos), Budapest, ELTE BTK Doktori Tanács, 1999.
- SZITÁR Katalin, *San Gennaro a kötői elbeszélésben*, Alföld, 2011/6, 97-106.
- Születésnap kalandok* (MIT-konferenciák), szerk. FRÁTER Zoltán, GINTLI Tibor, Budapest, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2014.
- T. SZABÓ Levente, *Mikszáth, a kételkedő modern. Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózai poétikájában*, [Budapest], L'Harmattan - Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2007.
- T. TEDESCHI Mária, *Hagyomány és újítás ötvöződése Cholnoky Viktor művészetében*, Irodalomtörténet, 1986/1, 93-94.

- TARJÁN Tamás, *Az egyes szám első személyű előadásmód Tersánszky Józsi Jenő regényeiben* = *Valóság és varázslat*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, Petőfi Irodalmi Múzeum, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979, 205-213.
- TARJÁNYI Eszter, *Az egyszerű forma bonyolultsága. Az anekdota mint ellentörténelem és Tóth Béla Anekdotalincse*, Literatura, 2010, 15-38.
- TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *A félbolond*, Budapest, Magyar Könyvklub, 1994.
- TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *Három történet*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1975.
- TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *Kakuk Marci I-II.*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1960.
- Thomka Beáta, *A pillanat formái*, Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1986.
- THOMKA Beáta, *Műfaji déja vu*, Vár ucca tizenhét, 1993/1, 155-157.
- THOMKA Beáta, *Tersánszky elbeszélő formái*, Hungarológiai Közlemények 1990/1–2, 11-15.
- VADAI István, *Ultima manus manum lavat*, Vár ucca tizenhét, 1993/1, 101-105.
- VARGHA Kálmán, *Egy modern kísértetlátó*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1984/2, 163-171.
- VIRÁGH András, *Cholnoky Viktor, a szépirod. Írásgyakorlatok – publikálási stratégia – korai recepció* (Tempevölgy könyvek 24.), Balatonfüred, 2017.
- VIRÁGH András, *Egy metaszöveg megalkotásának alapvetései és elméleti továbbgondolása* = *Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. BEDNANICS Gábor, EISEMANN György, Budapest, Ráció Kiadó, 2006, 73-101.
- WEBER, Volker, *Anekdote. Die andere Geschichte*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1993.